



# EXPERIENCIA ESTÉTICA Y FOTOGRAFÍA DE GUERRA

PAULA VELASCO PADIAL  
TESIS DOCTORAL  
UNIVERSIDAD DE SEVILLA, 2016

# EXPERIENCIA ESTÉTICA Y FOTOGRAFÍA DE GUERRA

PAULA VELASCO PADIAL

TESIS DOCTORAL DIRIGIDA POR

INMACULADA MURCIA SERRANO

DEPARTAMENTO DE ESTÉTICA E HISTORIA DE LA FILOSOFÍA

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

PROGRAMA DE DOCTORADO

ESTÉTICA Y ANTROPOLOGÍA FILOSÓFICA EN LOS  
DIFERENTES CONTEXTOS HISTÓRICO-FILOSÓFICOS

SEVILLA, 2016





“La fotografía podría ser esa tenue luz  
que modestamente nos ayudara a  
cambiar las cosas”  
Eugene Smith



# Índice

Agradecimientos .....	7
Introducción .....	9
Primera Parte.....	35
1. ¿Qué es la fotografía? .....	37
1.1 La fotografía de una pipa es siempre una pipa .....	42
1.2 Ceci n'est pas un homme mort .....	71
2. El proceso fotográfico .....	85
2.1 El <i>operator</i> : del fotógrafo al editor .....	95
2.2 (No solo) la cámara: pre y post producción del objeto fotográfico .....	122
2.3 Una fotografía, varias lecturas: distribución y contexto .....	136
2.4 Introducción a lo fotografiado, la fotografía como objeto y el espectador.....	146
3. El objeto fotográfico.....	149
3.1 Percibir la realidad representada: la fotografía como objeto significativo .....	150
3.2 Más allá del documento: la fotografía como objeto estético .....	156
3.3 La fotografía de guerra: en la frontera entre lo estético y lo significativo .....	160
4. El referente: la percepción de lo real en la fotografía .....	171
4.1 Las apariencias engañan: el tránsito de lo verdadero a lo verosímil .....	207
4.2 La incompetencia ficcional de la fotografía .....	217
4.3 La experiencia estética en la representación de la guerra.....	232
5. Fenomenología de la recepción: por un espectador activo.....	235
5.1 Una misma imagen, distintas interpretaciones: la importancia del espectador.....	239
5.2 Las redes sociales y la estética de la participación.....	256
6. La fotografía como testimonio: de lo documental al fotoperiodismo. ....	261
6.1 Creer para ver.....	271

7. Conclusiones parciales .....	299
Segunda parte .....	303
8. La estetización de la fotografía de guerra .....	305
8.1 Del documento a la expresión .....	308
8.2 El giro estético de la fotografía de guerra .....	336
8.3 Manipulación, estética y espectáculo .....	358
9. La fotografía de guerra como objeto de deleite .....	371
10. La experiencia estética en la fotografía de guerra .....	391
11. ¿Puede la guerra ser bella? .....	409
11.1 En la guerra también hay belleza .....	435
11.2 Lo agradable en la representación de la guerra .....	448
11.3 Lo bello como sinónimo de falsedad .....	466
12. Deleitarse en el horror: lo sublime en la fotografía de guerra .....	479
12.1 Sublime política .....	512
13. La representación de la tragedia: posibilidades estéticas e implicaciones políticas .....	527
14. Conclusiones parciales .....	555
Conclusiones .....	559
Bibliografía .....	567
Bibliografía principal .....	567
Bibliografía secundaria .....	569
Libros .....	569
Capítulos .....	573
Artículos .....	574
Material audiovisual y obra gráfica .....	578
Recursos electrónicos .....	579

## Agradecimientos

A la profesora Inmaculada Murcia, por ofrecerme su tiempo y sus consejos. A mis compañeros del Departamento de Estética e Historia de la Filosofía de la Facultad de Filosofía y Psicología de la Universidad de Sevilla, por su apoyo y afecto.

Doy gracias a la Universidad de Sevilla, por haberme concedido la oportunidad de seguir creciendo y aprendiendo gracias a una de sus becas predoctorales. Quiero agradecer también su apoyo a la Universidad de Londres, la Universidad Nacional Autónoma de México y la Universidad de Nueva York, y a todos aquellos que hicieron de mis estancias una experiencia enriquecedora. Gracias especialmente a los profesores Jean-Paul Martinon y Andy Fisher, a la Doctora Laura González Flores y al Doctor Jose Antonio Rodríguez, así como a Susie Linfield, Fred Rietchin, y Susan Meiselas.

A mis amigos y a mi familia, por allanar el camino con su cariño. A Pepón, por ser tan grande. Y, sobre todo, a Irene y a Juan, por hacerme reír cuando más lo necesitaba.





## Introducción

La fotografía es una forma de representación muy particular. Se sitúa a medio camino entre el documento y la expresión, entre arte y técnica. La relación que mantiene con lo real hace que sea utilizada como información, pero, al mismo tiempo, cuenta con un componente estético irrefutable. Pese a que ambas cuestiones forman parte de la imagen, desde la invención de este medio se han considerado caras opuestas de una misma moneda, completamente disociadas.

El fotógrafo, que se limitaba a recoger la luz proyectada por la naturaleza, no era más que un intermediario que nada aportaba a lo ya existente. En una época en la que la imaginación era la máxima del arte, la mimesis perfecta se consideraba de interés para el saber, pero no para la creación. La tradición ha mantenido esta separación artificial. En una fotografía artística, el rastro de lo real debe ser anecdótico, pues debe primar la manifestación de la subjetividad de su autor; en lo documental, el sujeto se limita a proporcionar a lo real la capacidad de desvelarse, sin intervenir en este proceso.

Pero la barrera imaginaria que separa ambas interpretaciones de lo fotográfico nunca ha podido evitar que se produzcan fugas. Las características de lo artístico – es decir, la presencia de una voluntad ajena a la de la realidad captada por la cámara- siempre han formado parte de aquellas capturas que pretendían ser una ventana abierta a lo real. Lo único que, de facto, ha mantenido la pureza de la *imagen-prueba* ha sido la intención

## Introducción

declarada de sus ejecutores de permanecer al margen en el proceso de creación.

En los últimos años se ha producido, sin embargo, un fenómeno curioso. Los mismos que antes custodiaban esta frontera artificial han comenzado a establecer puentes entre ambas facciones. Los límites comienzan a desdibujarse. Quienes utilizan su cámara como herramienta para inmortalizar una realidad empiezan a mostrarse, superando la máxima de permanecer ocultos tras una falsa objetividad. Hace mucho que la fotografía documental dejó de cargar con el peso de este mito, motivo por el cual es relativamente sencillo encontrar prácticas en las que lo real está diluido en la expresión. Pensemos, por ejemplo, en la obra de Martin Parr o Nan Goldin, por citar solo a dos de las más grandes figuras que trabajan en torno a lo documental en este momento.

Pese a ello, aún queda una pequeña fracción de la imagen como testimonio que sigue aferrándose a la idea de ser realidad: el fotoperiodismo. El informador se debe a la verdad. Analizado siempre desde la óptica de la información, los reporteros que utilizan la imagen como forma de contar un acontecimiento aún siguen anclados a la vieja idea de la imagen como registro objetivo de lo real. O, al menos, lo más objetivo posible. Es una de las máximas del periodismo: narrar lo sucedido tal y como fue. Pero incluso este ámbito ha empezado a experimentar cambios, acelerados por la aparición de la fotografía digital y el desarrollo del periodismo ciudadano.

Cada vez son más los fotoperiodistas que reconocen la unión entre estética y documento. En la mayoría de los casos, los informadores se limitan a trabajar el apartado estético de la imagen para asegurar que la realidad en ella contenida llegará al máximo número de personas posibles. En otras ocasiones, trasladan sus capturas de los canales propios de la información a

## Introducción

espacios que antes eran de uso exclusivo del arte. Es a esta fusión a la que denominaremos, de momento, *estetización*<sup>1</sup>.

Para muchos, esta apuesta por lo estético supone un problema moral. Varias voces críticas se han alzado para denunciar la excesiva preocupación del fotógrafo por capturar una buena imagen en detrimento del valor informativo de la misma. Al mismo tiempo, inciden en el conflicto ético que esto genera. Una gran parte de las verdades que el fotoperiodismo retrata son de naturaleza hiriente: el dolor de hambrunas, guerras y asesinatos no *debería* ser embellecido en pos de una buena toma. En esta idea está la clave del conflicto moral que supone el reconocimiento de lo estético en la fotografía: la posibilidad de crear una imagen de mayor valor estético es directamente asociada al hecho de estetizar la propia realidad. Este fenómeno tiene, además, una repercusión directa en el espectador: le permite desplazar su atención del documento y apreciar la imagen como objeto estético. Puede, así, deleitarse en la contemplación de ciertas realidades que, percibidas de manera directa, difícilmente provocarían esta reacción.

El hecho de que valores estéticos integren la imagen documental ha generado una problemática constante en los últimos años. Quizás el caso más sonado en este eterno debate es el protagonizado por el fotógrafo brasileño Sebastião Salgado, premio Príncipe de Asturias de las Artes en

---

<sup>1</sup> Este término aparece de manera repetida en textos dedicados a plantear cuestiones similares a las que estamos analizando. Está presente, por ejemplo, en el libro *Beautiful Suffering. Photography and the Traffic in Pain* (Mark Reinhardt, 2007), en el que el autor subraya cómo lo estético forma parte de la fotografía, mal que les pese a aquellos que acusan a la imagen de *estetizar*. En un artículo dedicado a la exposición de los premios World Press Photo de 2013, redactado por Juan Peces, el autor se refiere en varias ocasiones a este proceso. En el subtítulo ya habla de la “estetización de la imagen”, idea que aparece de manera indirecta en las declaraciones que recoge en el cuerpo de la noticia.

Peces, J. (26 de abril de 2013), El periodismo tiene mucho arte, *El País*. Recuperado de [http://cultura.elpais.com/cultura/2013/04/26/actualidad/1367000432\\_626772.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2013/04/26/actualidad/1367000432_626772.html)

1998. Tras retirarse de la agencia Magnum, este conocido camarógrafo dedicó sus esfuerzos a retratar la realidad del ser humano desde su particular enfoque. *Sabel. El fin del camino* (1988) recoge el trabajo que Salgado realizó a lo largo de los 15 meses que pasó en esta zona de África para retratar los efectos de la hambruna. En sus retratos, el sufrimiento más extremo es mostrado con un exquisito gusto estético. Cada una de sus tomas es capaz de generar una experiencia estética en su espectador.

Que sus imágenes del hambre y del dolor pudiesen ser consideradas como *bellas* le convirtió en el blanco de las iras de varios pensadores. A ello debemos sumar que las tomas no estaban pensadas para aparecer en prensa, sino que fueron publicadas en forma de libro y exhibidas en distintas galerías. En *Ante el dolor de los demás* (2003), Susan Sontag apunta que

el problema está en las fotos mismas, no en cómo y en dónde se exponen: en que su foco se concentra en los indefensos, reducidos a su indefensión. Es significativo que los indefensos no se mencionen en los pies. Un retrato que se niega a nombrar al sujeto se convierte en cómplice (Sontag, 2004, p. 35).

Las tomas de Salgado priman el apartado estético sobre el informativo. No importan los nombres ni las historias de los rostros que contemplamos en ellas. Para sus detractores, el uso del recurso de lo bello hace que, inevitablemente, la duda de la manipulación y la sombra de la sospecha se cierna sobre ellas<sup>2</sup>. Para sus defensores, la belleza de la imagen aporta dignidad a las personas retratadas<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Así lo considera Susan Sontag, tal y como se evidencia en la entrevista concedida a *Letras Libres*. Espada, A. (abril de 2004), La necesidad de la imagen: entrevista con Susan Sontag. *Letras Libres*. Recuperada de <http://www.lettraslibres.com/revista/convivio/la-necesidad-de-la-imagen-entrevista-con-susan-sontag>

<sup>3</sup> Los partidarios de este autor defienden –tal y como destaca Michael Kimmelman en su reseña para el *New York Times*– que la belleza de las imágenes dignifica a la persona

Este debate, que se inició en los albores del siglo XXI, sigue presente hoy, enfatizado por los nuevos retos a los que se enfrenta la fotografía<sup>4</sup>. Es posible hallar este interés en la obra de Susan Sontag (2003), así como en

---

retratada. En el mismo texto, Kimmelman parafrasea a Jean-François Chevrier, quien atacó a Salgado públicamente en el diario *Le Monde* y le acusó de perpetrar una suerte de “voyeurismo sentimental”. En cualquier caso, para el periodista, las tomas generan controversia por ser *demasiado* bellas. En un mundo saturado de imágenes, los fotógrafos luchan por hacer fotos bonitas: aquello que hace que una imagen se adhiera a la mente, más allá del contenido chocante, cuyo impacto tiende a ser breve, son cualidades como la integridad pictórica y la originalidad de la composición, que son términos sofisticados para hablar de belleza. Si resulta que tu sujeto es el desplazamiento de gente y su sufrimiento, entonces esas personas y su sufrimiento se vuelven tus recursos compositivos.

Kimmelman, M. (13 de julio de 2001), Can Suffering Be Too Beautiful?. *The New York Times*. Recuperado de <http://www.nytimes.com/2001/07/13/arts/photography-review-can-suffering-be-too-beautiful.html?ref=sebastiaosalgado>

<sup>4</sup> En prensa podemos encontrar varios casos en los que se ha cuestionado la búsqueda de lo estético en la fotografía de guerra. Ya hemos mencionado cómo Salgado fue acusado de llevar a cabo una suerte de

de “voyeurismo sentimental” por François Chevrier, pero no fue el único. Sarah Boxer escribía en *The New York Times* que las capturas de James Nachtwey contaban con una producción magnífica, lo cual las convertía en “grotescas” (2000). En *Metropolis*, Christophe Van Eecke consideró que el trabajo de Delahaye está elaborado en torno a un enfoque moral, y que su decisión de elaborar imágenes panorámicas y de gran belleza no es productiva (2012). Anthony Tommasini continuó con la separación arte/documento y la crítica a la posibilidad de atender estéticamente a realidades colmadas de dolor:

El arte puede ser difícil de definir, pero sea lo que sea el arte, está un paso fuera de la realidad. Una representación teatral de sufrimiento puede ser arte; el sufrimiento real no lo es. Debido a que el arte de la fotografía a menudo desdibuja esta distinción, puede hacernos sentir incómodos. Personas reales, a veces personas que sufren, han sido sujetos involuntarios de la fotografía. Es por eso que tenemos el fotoperiodismo, para mantener las cosas más claras. La imagen de una niña vietnamita a la fuga, desnuda quemada por napalm, es verdad, no el arte. Las imágenes de las torres gemelas en llamas, aunque terriblemente atractivas, no son arte (2001).

Para David Shneer, por ejemplo, el problema surge cuando no son los reporteros los que construyen la realidad a su antojo, sino que su forma de representar y la estetización ligada a ella depende directamente de intereses políticos (2014, p. 57).

Liam Kennedy ofrece una revisión sobre los debates en torno al giro estético del fotoperiodismo en *Afterimages: Photography and U.S. Foreign Policy* (2016) a través de las dudas que se plantearon reporteros como Susan Meiselas y de cómo la apuesta por lo estético en la fotografía se interpretó como una estetización directa de la violencia por autores como John Berger (2016, p. 86). Esta duda aparece también en las reflexiones de David Campbell, que plantea que el reportaje fotográfico “es un compromiso que sugiere descripción, es distinto de la estética, que se toma para ser exclusivamente sobre el arte y la belleza, de tal manera que cualquier intento de ‘estetizar’ una realidad como la guerra es moralmente sospechosa” (17 de diciembre de 2010).

## Introducción

las reflexiones de Susie Linfield (2010) y en Ariella Azoulay (2008), pero también en la obra dedicada a plantear la fotografía como arte que redacta Michael Fried (2008). No se trata, no obstante, de un problema reciente: Ernst Jünger ya anunciaba esta problemática en la década de los treinta.

En la medida en que la vida tiende a olvidar muy rápidamente las dificultades que ha sufrido, las imágenes que hacen presente la miseria de la guerra son especialmente valiosas. (...) Apelar solo a nuestro rechazo al sufrimiento sería una traición a nuestra esencia moral, como lo haría un embellecimiento de un asunto tan grave como el que se materializa en esta guerra (1993, p. 25).

Puede que Salgado haya decidido dedicar su tiempo a retratar a bellos especímenes de animales, pero la polémica de su trabajo se ha trasladado a otros autores. La dicotomía entre ética y estética y sus dificultades parecen ser inseparables de la imagen documental. En este contexto, podemos hablar de distintos autores que han tratado de dar un nuevo enfoque a la imagen informativa, que han buscado nuevas formas de que la imagen quede fijada en la retina.

Son varios los que han seguido los pasos de Salgado al primar la galería como lugar en el que se produce el contacto entre la realidad y el público. Entre ellos destaca Luc Delahaye, fotógrafo francés que abandonó su carrera como fotoperiodista para dedicarse al arte, pero que siguió retratando la misma realidad. Ganador del Deutsche Börse Photography Prize en 2005 y del Prix Pictet en 2012, Delahaye ha tomado el testigo en lo que al debate ética y estética se refiere<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Para Sean O'Hagan, columnista de *The Guardian*, Luc Delahaye es capaz de transformar la fotografía de guerra en arte incómodo. A raíz de la muestra de varias de las fotografías de Delahaye en la galería Tate Modern, O'Hagan rescata la imagen de la polémica:

## Introducción

Sus fotografías huyen del ideal del fotoperiodismo. Delahaye las muestra en museos, en dimensiones imposibles para la prensa. Sus composiciones, plagadas de detalle, escapan de la simplificación de lo real. Muchas de ellas incluyen retoques que, en el ámbito de la información, habrían sido tachados de manipulación. Su apuesta no dejó indiferente a nadie. Como no podía ser de otra manera, muchos criticaron que convirtiese el documento en arte. De nuevo aparece aquí la controvertida fórmula: el fotoperiodismo *no puede* recurrir a elementos propios de lo artístico sin generar críticas. Y el motivo es siempre el mismo: el sufrimiento de una persona *no debe* ser bello, y el hecho de que pueda serlo supone un problema moral. La misma idea se mantiene en otros autores: Fernando Brito y sus retratos de los cadáveres que deja tras de sí el narcotráfico en México o Richard Mosse con sus fotografías de la guerra del Congo coloreadas en un llamativo tono rosa.

Todos estos autores tienen algo en común: han escapado de los cánones clásicos del fotoperiodismo para reflexionar sobre la realidad a partir de la inclusión de lo documental en el panorama artístico. Sin embargo, no son los únicos que forman parte de este proceso de estetización de la imagen.

Los propios fotoperiodistas, que se mantienen en la lógica del documento, utilizan lo estético como un recurso para generar una toma *mejor*, capaz de comprometer a su público para asegurar que su contenido es aprehendido. Ahora bien, ¿de qué hablamos cuando afirmamos que una instantánea es *buena*? La imagen informativa sigue teniendo una función prioritaria: dar a

---

Quando Delahaye mostró obras seleccionadas de su serie *History* en una galería privada de Nueva York, entre las que se encontraba un retrato bellamente compuesto de un combatiente talibán muerto tendido en una zanja, causó una controversia considerable por mezclar arte y reportaje.

O'Hagan, S. (9 de agosto de 2011). 'On photography, Luc Delahaye turns war photography into an uncomfortable art'. *The Guardian*. Recuperado de <http://www.theguardian.com/artanddesign/2011/aug/09/luc-delahaye-war-photography-art>



## Introducción

conocer una realidad. Al hablar de la calidad de la imagen de prensa deberíamos referirnos al interés que tiene una captura desde el punto de vista informativo y, por lo tanto, de la cantidad y cualidad de información que nos proporciona de un evento. Con la fotografía debería suceder lo mismo que con el texto: el hecho de que un artículo esté bellamente escrito no es imprescindible para que sea capaz de proporcionar una buena información. Es más, un texto que se pierde en retóricas y ornamentos desvía la atención del contenido a la forma, lo cual afecta negativamente a su valor informativo. Sin embargo, existe la posibilidad de equilibrar la balanza, de tal manera que el uso de recursos estéticos no enturbie la capacidad informativa de la imagen, sino que la refuerce. Así sucede en los magníficos textos periodísticos de Gabriel García Márquez. Así debería ser en la fotografía.

Sería lógico pensar, por lo tanto, que cuando alguien señala la calidad de una imagen lo hace aludiendo a la información en ella contenida. Aunque puede darse el caso de que así sea, cuando se reconoce el valor de una imagen en prensa raramente hacemos referencia a la noticia. Este hecho se evidencia a través de uno de los premios más importantes –si no el que más– del fotoperiodismo: el World Press Photo. Esta organización, de perfil independiente y sin ánimo de lucro, fue fundada en Amsterdam en 1955. Su principal función, la que le ha dado reconocimiento a nivel internacional, es la organización de un concurso anual, en el que se premian las mejores fotografías de prensa y documentales que han sido tomadas durante los 12 meses previos. Tal y como es destacado en su página web, la finalidad de este evento es “fomentar el más alto estándar en el fotoperiodismo”<sup>6</sup>. Pero, ¿qué valores son los que son tenidos en cuenta a la hora de buscar esta

---

<sup>6</sup> “For over 55 years the World Press Photo contest has encouraged the highest standards in photojournalism” Traducción propia. Recuperado de <http://www.worldpressphoto.org/contest>

## Introducción

excelencia? Gary Knight, fundador de la agencia VII Photo y encargado de presidir el jurado de la edición de 2014, se encargaba de aclarar esta duda en el pequeño texto que recibía a todo visitante de la exposición itinerante en la que se reunía el trabajo de los ganadores. En sus propias palabras:

Si uno empieza a repartir premios por temas, se entra en un complejo problema moral y filosófico con menos posibilidades de éxito que si sencillamente se valora la fotografía bien hecha, que es lo único que buscamos hacer.

Decidimos juzgar la *fotografía* de los temas y acontecimientos, y no los acontecimientos y los temas en sí. (...) La estética y el periodismo fueron factores determinantes e importantes al valorar el trabajo<sup>7</sup>

Bastan estas sentencias para dar cuenta de que el buen fotoperiodismo no se mide por los eventos que desvela, sino por la “fotografía bien hecha”, algo que, como el propio Knight aclara en el cierre de su bienvenida, depende directamente del factor estético. Si bien es cierto que alude al periodismo como valor en este último párrafo, también quita importancia a lo retratado, “los temas y acontecimientos” para darle peso al cómo se han retratado, esto es, a la fotografía en sí misma. De nuevo, el valor de la noticia se traslada del contenido a la forma, de tal manera que, cuando se habla de una buena foto, los criterios están ligados a la estética de la misma.

No debemos olvidar, no obstante, que muchas de las tomas premiadas se han visto envueltas en polémica debido al exceso de tratamiento digital que han recibido, y cuyo fin no era otro que embellecer la imagen resultante o provocar mayor impacto. Existen numerosos casos de retoque que han generado controversia, pero quizás el más destacable fue, precisamente, uno

---

<sup>7</sup> Extracto del texto que abre la exposición *World Press Photo 2014*.

## Introducción

de los pocos que no había caído en la manipulación: el de la imagen que Paul Hansen tomó en 2012 en Gaza (figura 48). La calidad de la imagen hizo que fueran varios los que reaccionaron con incredulidad, y distintos blogs dedicaron artículos a cuestionar su veracidad<sup>8</sup>. El revuelo fue tal que World Press Photo volvió a analizar la fotografía ganadora y emitió un comunicado por el cual declaraba que no existía manipulación alguna: “Con respecto a las posiciones de cada píxel, todos están exactamente en el mismo lugar en el JPEG (la imagen premiada) y en el archivo RAW<sup>9</sup>”. Sin embargo, los expertos reconocían que la imagen había sido tratada para dar luz en algunos puntos y ensombrecer otros, lo que, al no alterar el archivo original, no fue considerado como falsificación. La postproducción a la que fue sometida la foto tenía, a todas luces, un interés estético. Para la edición de 2014, la organización decidió aplicar una normativa más restrictiva.

Existen también imágenes que, sin ningún tipo de posproducción, podrían pasar a formar parte de este debate. Se trata de capturas en las que la belleza es concedida por el fotógrafo o el medio en el que se exhibe la imagen, sino que proviene de la propia escena retratada. Entre la destrucción y el dolor también es posible encontrar escenas bellas. Por otra parte, se da también el caso de fotografías antiguas cuyo valor informativo se ha perdido con el paso del tiempo, y que hoy son admiradas como objetos históricos, piezas de coleccionista que proceden de una época en la que fotografía e instantánea no eran sinónimos.

---

<sup>8</sup> Para profundizar en este tema se recomienda la lectura Laurent, O (mayo de 2013), ‘World Press Photo controversy: Objectivity, manipulation and the search for truth’, *British Journal of Photography*. Recuperado de <http://www.bjp-online.com/2013/05/world-press-photo-controversy-objectivity-manipulation-and-the-search-for-truth/>

<sup>9</sup> World Press Photo, ‘Digital photography experts confirm the integrity of Paul Hansen’s Image files’. Recuperado de <http://www.worldpressphoto.org/news/digital-photography-experts-confirm-integrity-paul-hansen-image-files>

## Introducción

Todos los ejemplos citados con anterioridad cuentan con un eje vertebrador: son imágenes documentales que han caído, voluntaria o involuntariamente, en las redes de la estetización. Existen, por lo tanto, distintos tipos de imágenes en las que podría apreciarse este proceso. No nos referimos únicamente a aquellas capturas en las que se intenta abordar el ámbito de lo documental desde la ficción, sino también a aquellas obras que, adoptando una forma de trabajo aún ligada a las características propias del periodismo, están pensadas para su exhibición en galerías y no para acompañar una información escrita. En un tercer nivel encontraríamos aquellas imágenes que, si bien son elaboradas con fines meramente informativos, son consecuencia de un proceso de viraje hacia lo estético. En último lugar se podría hablar de aquellas tomas que han dejado de ser ventanas a una realidad para tornarse símbolos, o aquellas de otras cuyo interés como imagen informativa se ha evaporado al tiempo que la imagen envejecía, de tal manera que la captura se ha vuelto permeable a la contemplación estética. Esto implica que, en la apreciación de la imagen, el espectador podrá acceder a una forma de deleite, que no tiene por qué estar reñida, necesariamente, con el hecho de que la imagen mantenga su estatus de ventana hacia lo real. Pero, como es de suponer, la posibilidad de placerse en la contemplación, aunque sea indirecta, de una realidad doliente conlleva una gran problemática moral.

Este dilema, llevado a un extremo, ha supuesto que teóricos y artistas critiquen el uso de la imagen explícita a la hora de narrar un acontecimiento doloroso. Uno de los casos más conocidos es el del documental *Shoah*, de Claude Lanzmann (1985), en el que el director hace una revisión del Holocausto sin mostrar una sola imagen perteneciente a la realidad sobre la que reflexiona. En la misma línea se encuentra *El fuego inextinguible*, de Harum Farocki (1969), que se pregunta cómo es posible representar lo

## Introducción

irrepresentable. Un ejemplo similar es el de Alfredo Jaar, artista que piensa y trabaja la imagen documental, pero que ha decidido no mostrar el horror vivido. En el polo opuesto encontramos a aquellos teóricos ávidos de ver, defensores del valor de la imagen como narración de un suceso. Para ellos, sólo atender a la realidad de los eventos puede cambiar su curso. Este es el motivo por el cuál Friedrich reúne una gran cantidad de imágenes relacionadas con la guerra en *Guerra contra guerra* (1924). Un impulso similar llevó a Chris Marker y a Alan Resnais a filmar el documental *Noche y niebla* (1955), en el que muestran todas aquellas imágenes que Lanzmann se negaba a perpetuar. El mismo espíritu se evidencia en *Oh! Uomo* (Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi, 2004). En este eje encontraríamos, de nuevo, a Susan Sontag, pero también a Jacques Rancière. Ambos son conscientes, sin embargo, de que una imagen no es capaz de mostrar todo lo sucedido y, él más que ella, incide en el carácter ficcional de toda representación, por mucho que esta sea de naturaleza fotográfica.

Como se hace evidente a partir de este breve análisis, la óptica desde la que se ha mirado esta situación –que hoy afecta tanto a galerías como a medios de comunicación- ha sido la de la ética. Este ha sido el principal enfoque con el que se han abordado las cuestiones expuestas anteriormente. Son muchos los autores que han planteado esta temática. En sus textos, hacen especial hincapié en la indecencia que perpetran los fotógrafos al hacer bello el sufrimiento ajeno, al tiempo que catalogan de impúdica la posibilidad de placerse en su contemplación. Sin embargo, pocos se han detenido a analizar por qué es posible percibir estéticamente dichas capturas.

Cualquier retrato del sufrimiento del otro que haga uso de las características propias inseparables de lo fotográfico formará parte de esta diatriba. Si la realidad hacia la que señalan estas imágenes es la de la guerra y sus consecuencias, la brecha entre las posibilidades de lo informativo y el

## Introducción

ámbito de lo que se ha considerado propio de lo artístico se acrecienta. Y, sin embargo, hablamos de la estetización de la fotografía de guerra.

Sólo aquel lector que no esté versado en teoría estética asumirá que, al hacer referencia a lo estético en este tipo de imágenes, nos referimos de manera certera a lo bello que hay en ellas. Hoy en día, el pensamiento estético recoge como experiencias dignas de su campo de estudio vivencias que distan bastante de la categoría de lo bello, y que van desde el rechazo al asco, pasando por la indiferencia. La propia tendencia a catalogar toda experiencia en distintas categorías se ha visto abocada al desuso en el auge del pensamiento posmoderno. Sin embargo, cuando se debate en torno al problema de la estetización en el fotoperiodismo se retoman, de alguna manera, esas ideas clásicas en las que la teoría del arte se autolimitaba a aquellas obras que irradiaban una gran belleza. El término estetización no es sinónimo de embellecimiento, pero, en el uso popular, ambos vocablos vienen a definir el fenómeno en torno al cual se establece esta reflexión. Debido a esta identificación, ambos términos serán usados como equivalentes.

Por otro lado, hablar de belleza en imágenes como las que nos ocupa se antoja, cuanto menos, conflictivo. No sólo por el escollo de la moral, sino porque el sentimiento de belleza que provoca un placer asociado con lo negativo suele ser referenciado a la categoría de lo sublime. Dada la propia naturaleza de las imágenes que examinaremos en esta investigación, resulta arriesgado afirmar ciegamente que la experiencia derivada de su contemplación está ligada a una u otra categoría, sin dejar espacio para vivencias intermedias. Si un mismo producto fotográfico puede ser entendido como testimonio objetivo de un suceso –y, por lo tanto, como ventana abierta a ese mundo- para pasar en un tiempo determinado a constituir un objeto estético –en el que el valor de índice se pierde,

## Introducción

supuestamente, a favor de la imagen asimilada como código-, sería paradójico tratar de crear unos valores rígidos para interpretar su estética a partir de categorías. Esto no quiere decir, sin embargo, que no sea posible dar con los elementos esenciales que hagan posible la experiencia que nos ocupa.

En cualquier caso, resulta imprescindible sortear el problema ético que plantean estas imágenes para poder analizar con rigurosidad la experiencia estética que de ellas se deriva. Para salvar este obstáculo debemos situarnos en la propia cuestión ontológica de la imagen fotográfica. La premisa dominante es aquella que interpreta la imagen fotográfica como prueba irrefutable de que el objeto o la persona fotografiada existió en un espacio y tiempo determinados, y la luz que reflejaban fue registrada de manera mecánica por la cámara, sin posibilidad de que un elemento ajeno impregnase con la mácula de la ficción este proceso. Es este el famoso noema *esto ha sido* que popularizó Barthes en *La cámara lúcida* (1980). Hoy no se entiende la creación fotográfica de la misma manera. Atrás quedó aquella forma poética en la que la naturaleza se desvelaba a sí misma ante los ojos del fotógrafo. Ahora, los teóricos que se han visto catalogados como partícipes de la corriente postfotográfica cuestionan la vinculación, otrora tan evidente, entre fotografía y realidad. Para empezar, y sin entrar en los pormenores que implica el desarrollo de la fotografía digital, el espectacular éxito de los teléfonos móviles en la inmortalización de sucesos y las posibilidades de creación de imágenes verosímiles a partir de código binario, la fotografía ha pasado de ser considerada como el encuentro fortuito entre fotógrafo, cámara y naturaleza, a prolongar el acto fotográfico hasta el momento de la recepción. Este hecho influye notablemente no solo en la propia concepción de la fotografía, sino también en las formas en las que esta puede *mentir*.

## Introducción

En cualquier caso, si la captura deja de ser reflejo fiel de la realidad —una suerte de dispositivo que traslada al espectador a otra realidad espaciotemporal para que pueda ser testigo de un suceso ya acontecido—, si lo que la imagen representa es ahora entendido como una construcción, con su propia narración, en la que está presente la naturaleza de lo fotografiado —pero cribada por la idea de la ficción—, ya no es tan sencillo acusar a una toma estética de inmoral. No se trata de embellecer una realidad doliente, sino de construir a través del prisma de la estética una ficción que remite a una realidad determinada. Así pues, todo juicio estético está referenciado a este acto, y no a la realidad que supuestamente desvela.

Este salto de la imagen como *índice* a la imagen como *código* en la fotografía de prensa no es siempre posible. Para que un espectador pueda vivenciar una toma informativa como objeto estético, han de darse unas condiciones específicas que impidan al espectador empatizar con el sujeto fotografiado, ya sea herido, superviviente o cadáver. Descifrar qué elementos hacen posible que rechacemos de pleno una imagen, pero seamos capaces de admirar otra, es uno de los retos que se plantea esta investigación.

Sea como sea, obviar que en la realidad más cruenta pueden aparecer retazos de belleza también supone un tipo de manipulación. La imposición de que la guerra *no debe ser bella* tiene su trasfondo en la vieja idea de que lo bueno goza de la exclusividad de la belleza, mientras que el mal está plagado de deformidades y cicatrices. Basta con pensar en la imagería cristiana, aquella en la que el paraíso era el ideal de hermosura y paz interior, mientras que el infierno constituía el lugar más lúgubre y doliente, plagado de seres esperpénticos dispuestos a lacerar la carne una y otra vez. De un lado, la fotografía no deja de ser una recreación plana en la que, sin lugar a dudas, la experiencia que se proporciona al espectador es, cuanto menos, limitada. Sin olores, sin sonidos, condicionada por las posibilidades del aparato y por



## Introducción

las restricciones a las que es sometido el camarógrafo. Lo que diferencia —y favorece— a la imagen fotográfica a la hora de analizar la realidad es, precisamente, ese vínculo que se le atribuye con lo real. Sin embargo, este medio carga con el peso de las ideas preconcebidas acerca de lo que debe o no debe ser una fotografía de guerra, lo que sesga la mirada de aquel que se juega la vida por narrar los acontecimientos. En cualquier caso, no hay manera de tener las manos limpias en lo que a la fotografía se refiere. Cualquier forma de acercamiento implica una subjetividad y, por lo tanto, un posicionamiento respecto a la lid.

Cabe recalcar la idea de fotografía como proceso, que mencionamos con anterioridad y de la que Dubois fue un abanderado. En esta concepción de la imagen fotográfica, el acto de creación se prolonga hasta la recepción, y elementos otrora externos, como el papel desempeñado por el editor o el comisario y el contexto de la obra, se incluyen en la concepción final de la pieza. Entran en juego, por lo tanto, multitud de factores que condicionarán la lectura final que se le da a la imagen. No hablamos sólo de aquellos que afectan a su naturaleza en su devenir desde que la instantánea fue tomada hasta que llega al espectador: el propio público participa activamente en la construcción de la obra. No se trata, por lo tanto, de una recepción pasiva, en la que la persona que ve la foto asimila un contenido que le es dado, en el que no tiene ningún tipo de presencia, sino que sus propias circunstancias influyen en la recepción y, por lo tanto, en la propia imagen fotográfica.

Cuando hablamos de estética en la fotografía no nos referimos solamente al proceso de embellecimiento al que el *creador* somete a la imagen. La fotografía entendida como proceso permite que este fenómeno esté presente en la captura de la naturaleza, sí, pero también en el momento de postproducción, en el de edición y maquetación y, por supuesto, en el tiempo de la recepción. Si bien es cierto que, en el momento de la toma, el

## Introducción

fotógrafo puede construir su producto en función de unos ciertos cánones estéticos –que afecten a la composición y, por lo tanto, al resultado final-, se suele tomar por cierto que en el campo de batalla no queda tiempo para hacer arte. Es esta postura la que defiende vivamente el fotorreportero Gervasio Sánchez cuando le preguntan por su famosa instantánea de la biblioteca de Sarajevo<sup>10</sup>. Otra cuestión es que el autor busque, concienzudamente, recrear fórmulas estéticas cuyo éxito está asegurado. Recordemos el caso de la imagen del fotoperiodista español Samuel Aranda ganadora del World Press Photo en 2012. En ella, la mirada del fotógrafo hace que el abrazo de madre e hijo nos hable de las revueltas de Yemen, un país de mayoría musulmana, a través de la iconografía cristiana. No en vano la imagen ha sido comparada con la *Pietà* de Miguel Ángel<sup>11</sup>. Podríamos pretender que el parecido entre ambas piezas es meramente casual o, al menos, no intencionado, pero no es posible obviar que se ha producido una búsqueda de una composición determinada para que la imagen pudiese ser catalogada como *buena fotografía*, por mucho que el fotógrafo recalque que en lo último que estaba pensando era en el maestro italiano<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> “Cuando me dicen ‘es una obra de arte’, ‘es una fotografía que va a estar en un museo’, yo les digo ‘sí, pero quiero que sepáis que igual el currículo de esta fotografía no se merece estar en un museo’. (...) Alguna vez me han preguntado ‘¿esto es arte o es fotografía? ¿Esto es arte o es fotoperiodismo?’ Yo digo ‘¿cómo puede ser arte una fotografía que yo hice bajo las bombas?’. Es absurdo”. Extracto del diálogo mantenido entre Gervasio Sánchez y Publio López con motivo de la exposición *Antología*, organizada por la Secretaría de Estado de Cultura y expuesta en la sala Tabacalera de Madrid en el año 2012. Puede verse el vídeo completo en [http://www.youtube.com/watch?v=g\\_8kw-\\_VZX8](http://www.youtube.com/watch?v=g_8kw-_VZX8).

<sup>11</sup> Son varios los que señalaron las similitudes en la composición de ambas obras. Sin ir más lejos, el propio presidente de la comisión que seleccionó la fotografía de Aranda como la imagen del año se encarga de destacar este vínculo. Medios como RTVE recogen esta idea. EFE (10 de febrero de 2012), El fotógrafo español Samuel Aranda se hace con el premio World Press Photo. RTVE. Recuperada de <http://www.rtve.es/noticias/20120210/fotografo-espanol-samuel-aranda-se-hace-premio-wolrd-press-photo/497233.shtml>

<sup>12</sup> Declaraciones extraídas de Europa Press (26 de abril de 2012), Samuel Aranda, ganador del World Press Photo: "Somos conscientes del peligro, esta profesión la escoges tú". Europa Press. Recuperado de <http://www.europapress.es/madrid/noticia-samuel->

## Introducción

El embellecimiento no acaba en la búsqueda de una pose y un encuadre favorables, sino que se traslada a la sala de edición. La manipulación no es, al contrario de lo que se suele dar por sentado, un gesto propio de los tiempos que corren, en los que los programas de retoque fotográfico convierten cualquier imagen doméstica en una obra digna del mejor museo. Desde los propios orígenes de la imagen fotográfica se trabajó en la sala de revelado para sacar el máximo partido a una imagen. El ejemplo más conocido –y citado– es el del sistema de zonas de Ansel Adams. Pero Adams no era periodista y, como bien se encarga de señalar Susan Sontag, “en la fotografía de atrocidades la gente quiere el peso del testimonio sin la mácula del arte” (2004, p. 16).

La captura, tras ser mejorada digitalmente, cae en manos del editor del periódico, si es que está destinada a prensa, o del comisario, si es que su fin es la galería. Ambas figuras intervienen en la imagen para continuar su proceso de creación. Del uso que hagan de la misma depende la continuidad del proceso de embellecimiento. El simple hecho de destinar la imagen a una paginación que vaya a ser impresa en blanco y negro influye en la experiencia que tendrá el receptor final de la fotografía. Por no hablar del efecto que produce el texto que acompaña a la foto, o del contexto y la experiencia en la que se inserta.

Finalmente, la imagen llega al espectador. Y es este el que puede –si es que puede– tener una experiencia estética. Porque pensar que el fotógrafo puede ser seducido por un éxtasis estético mientras retrata la guerra es, a todas luces, problemático y difícil de creer. Sin embargo, que el público sea capaz de disfrutar de una imagen es algo viable. La presente investigación está enfocada a comprender qué factores intervienen para que esta vivencia sea

---

aranda-ganador-world-press-photo-somos-conscientes-peligro-profesion-escoges-20120426144645.html.

## Introducción

posible, a dar explicación a la pregunta *¿puede ser bella la representación del sufrimiento de la guerra?* desde un enfoque estético, sin dejarnos amedrantar por el conflicto ético que tantos se han encargado de señalar y analizar.

El objetivo principal de este estudio es demostrar que es posible placerse en la contemplación de la fotografía de guerra sin que ello suponga ningún tipo de aberración moral. Con este fin como destino final, iremos atravesando diferentes metas. En primer lugar, demostraremos que la identificación de la fotografía con objetividad no tiene mayor fundamento que el que le otorga la tradición. Evidenciaremos, así, que toda imagen es fruto de una subjetividad, y que si esta tiene algún valor informativo se debe, precisamente, a que su autor se responsabiliza de su contenido. Expondremos, además, que el proceso de creación de la fotografía no se limita al instante en el que el material fotosensible entra en contacto con el fragmento de lo real seleccionado por el fotógrafo, sino que la construcción de su significado se prolonga hasta el mismo instante de su recepción. Esto evidenciara que el proceso de estetización no es responsabilidad exclusiva de quien firma la imagen, al tiempo que subrayará la gran cantidad de capas que van enturbiando la capacidad de entender el fenómeno de ver *a través* de la fotografía como una manera indirecta de ver. Gracias a este gesto, se hará evidente que percibir estéticamente la fotografía de guerra no implica considerar la guerra como una realidad capaz de deleitarnos en su contemplación.

Una vez sorteado este obstáculo, continuaremos nuestro recorrido con un análisis más concreto de lo que supone la estetización de la fotografía de guerra. Este tendrá como propósito comprender por qué se tiende a vincular lo estético con lo bello y este, a su vez, con la falsedad y la manipulación. Tras demostrar que estetizar no tiene por qué considerarse sinónimo de embellecer, analizaremos con detenimiento el placer estético

## Introducción

que puede producir la representación de un conflicto y sus consecuencias a través de las categorías de lo bello y lo sublime. Mediante este estudio se pondrá de relieve que la fotografía de guerra puede despertar en nosotros, como espectadores, las ideas de belleza y sublimidad y, de esta manera, provocar la fruición en su contemplación. Tras contestar a la pregunta que dio pie a esta investigación, nos detendremos en una reflexión acerca de las implicaciones morales y políticas de esta realidad.

Probar que no existe una separación brusca entre arte y documento y que es posible percibir estéticamente una imagen sin que ello menoscabe su valor informativo se había convertido, para quien escribe, en una necesidad. Durante años había renegado de mi propia experiencia estética ante determinadas imágenes, al considerar dicha vivencia poco ética, más cercana al morbo propio de una mente enferma que al verdadero pensamiento estético. Sin embargo, no podía evitar placermme en las maravillosas imágenes de, por ejemplo, Emilio Morenatti, para reprobar esta fruición segundos después. Acusaba esta doble reacción a deformación profesional: como fotógrafa era capaz de maravillarme por la forma al tiempo que me horrorizaba el contenido. Sin embargo, esta disociación se me antojaba completamente artificial, ya que la fotografía era una, forma y contenido, y la manera en la que intuía el fragmento de lo real estaba, necesariamente, mediado por el modo en el que este era presentado.

Esta preocupación me llevó a interesarme cada vez más por la fotografía de guerra en todas sus manifestaciones, desde las capturas *improvisadas* de los ciudadanos hasta las propuestas más complejas de artistas que cuestionaban la propia representación fotográfica. Me di cuenta, así, de que no era la única capaz de encontrar belleza en realidades que, percibidas de manera directa, me habrían dolido sin duda alguna. Cada vez encontraba más imágenes vinculadas a esta temática en contextos ajenos a la información, lo cual no

## Introducción

hacía más que acrecentar la posibilidad de entender las capturas como objetos estéticos. Los fotoperiodistas publicaban libros muy parecidos a los que elaboran los artistas, sus instantáneas colgaban de distintas galerías, y algunos incluso se atrevían a autodenominarse artistas. Pero, pese a mi experiencia y a la de otros muchos, seguía habiendo voces que acusaban esta vivencia a un problema ético.

La inmoralidad no estaba, decían estas voces, en los ojos del que mira, sino en aquel que *estetiza* una realidad doliente. Tanto Salgado como Delahaye han sido acusados de pervertir el dolor ajeno para su propio beneficio, se han censurado sus decisiones estéticas, que son tachadas de manipulación. Sin embargo, y pese a que siempre habrá excepciones, considero que el buen fotoperiodista siempre se debe a la verdad, aunque esta sea su verdad. Entiendo que la búsqueda de nuevos canales se debe a una necesidad de que la historia que narran llegue a más gente, y no a meros intereses lucrativos (que, por otro lado, también han existido y existirán). Además, muchas de estas estetizaciones no eran perpetradas por quienes habían pulsado el disparador, sino por elementos ajenos a ese momento en el que, supuestamente, se configura la fotografía.

Por este motivo, se había vuelto imprescindible plantear esta pregunta desde el ámbito de la estética. Y era necesario hacerlo, además, prestando especial atención a la figura del espectador, que, en el fondo, somos todos, pues es el público el que tiene la última palabra.

Dar respuesta a estas cuestiones no es tarea sencilla. Su carácter transversal hace necesario abarcar todas las teorías y enfoques posibles, labor que se plantea, por sí misma, problemática e inabarcable, más aún cuando muchos de los textos e imágenes sobre las que versa este escrito son de naturaleza reciente. Se ha tratado, no obstante, de hacer una revisión de las teorías más relevantes vinculadas a cada una de las ideas que se han desarrollado.

## Introducción

Pese a que todos los enfoques desde los cuales se ha analizado esta materia conviven en cada uno de los capítulos que componen este escrito, el texto se ha dividido en dos bloques, que pueden ser identificados con las dos fuentes principales que abastecen esta reflexión: la teoría de la fotografía y la estética. La primera mitad de este tratado tratará, por lo tanto, de ofrecer una reflexión acerca de la imagen fotográfica en cada uno de los aspectos que la constituyen. Para empezar, plantearemos cómo ha sido entendida la fotografía a lo largo de la historia para, a través de este análisis, entender la situación en la que se encuentra actualmente este sistema de representación y, en consecuencia, también la fotografía de guerra.

La mayoría de las reticencias a aceptar la fotografía como objeto estético parten de la discordancia entre arte y documento que, como evidencia el primer capítulo, dividen lo fotográfico entre la identificación de fotografiar con el desvelamiento de lo real y la toma de decisiones que permitan crear nuevas realidades a partir del instante que captura la cámara. La tradición ha perpetuado el mito del registro mecánico de lo real, que tiene lugar completamente ajeno a una subjetividad. Sin embargo, la creación de la imagen no debería ser entendida como un acto en el que sólo participa el aparato que, como herramienta puesta a disposición de lo real, permite a la naturaleza desvelarse a sí misma. El gesto fotográfico da comienzo mucho antes de que se abra el obturador, en el momento en el que el fotógrafo concibe la idea que va a desarrollar, y se prolonga hasta el instante en el que el público contempla e interpreta la captura. Si entendemos la fotografía como un proceso, como bien señalaba Dubois, podemos analizar cómo cada uno de sus niveles participa de la estetización del producto final. Por este motivo atenderemos por separado a las figuras indispensables en este procedimiento.

## Introducción

Finalizado nuestro estudio de la fotografía como proceso, nos será difícil entender cómo la imagen puede conservar su valor de prueba y servir como documento. Definiremos los términos que nos llevan a considerar una imagen como documental, así como las condiciones por las cuales catalogamos como fotoperiodismo ciertas instantáneas. No olvidaremos tampoco la influencia que el periodismo ciudadano tiene en la percepción de la fotografía informativa. Es por ello que hablaremos de la necesidad de *creer para ver*, y ligaremos la posibilidad de acceder a lo real desde la fotografía, no a la objetividad del medio, sino a la responsabilidad del fotógrafo para con la realidad que retrata. Expondremos, al mismo tiempo, la problemática a la que se enfrenta la imagen en una época de descreimiento.

La intención de esta primera parte es demostrar que fotografiar implica siempre objetivar y estetizar la realidad hacia la que señala la imagen, sea esta de la naturaleza que sea. Enfatizaremos esta idea en el primer capítulo de la segunda parte, en la que la teoría estética tendrá un peso mucho mayor. Comenzaremos esta nueva etapa deteniéndonos en cómo el documento vira hacia lo estético, y qué hace que este giro se identifique con las ideas de embellecimiento y manipulación. Posteriormente trataremos de localizar el germen del interés estético en la fotografía, con lo que despejaremos cualquier duda acerca de la posibilidad de vincular el placer estético a la percepción del referente.

Una vez aclaradas estas cuestiones procederemos a profundizar en el fenómeno de estetización en el que se ha visto envuelta la fotografía de guerra, tras lo que examinaremos aquellas características que facilitan la posibilidad de dirigir nuestra atención al componente estético de la imagen. Tras asegurar la posibilidad de la experiencia estética placentera, llegará el momento de analizar qué tipo de deleite es capaz de trasladarnos la



## Introducción

representación de la guerra en la fotografía, y si este está referido a la experiencia de lo bello o de lo sublime. Tras probar que la fotografía de guerra puede producir placer estético, retomaremos las cuestiones morales para el último capítulo de nuestro estudio. Plantearemos entonces las implicaciones éticas y estéticas de la representación de la tragedia, así como las posibilidades sociales y políticas que la aceptación de la estetización supone.

El propio entorno genera un marco que afecta a la percepción. El hecho de que la imagen informativa haya entrado en las dinámicas del museo no solo afecta a aquellas tomas que forman parte de ese juego, sino que, su influencia, como por osmosis, se traslada hasta aquellas informaciones cuyo fin está, aparentemente, en los medios de comunicación. Así, los fotógrafos de prensa, afectados por las circunstancias empresariales, precisan hallar nuevas formas de financiación para su trabajo, aunque ello suponga el embellecimiento de la imagen y la búsqueda de nuevos contextos.

La relación que mantiene la fotografía con el texto también supone un fuerte influjo en la percepción de la instantánea. Este asunto está ligado, en definitiva, a la cuestión ontológica de la imagen. La idea de que la fotografía no posee un lenguaje propio, sino que remite a algo ajeno a ella misma, nos lleva a la necesidad de que esa realidad sea acotada. Es necesario que el espectador maneje las fechas, los nombres y las circunstancias para asegurar que esa imagen funciona como ventana a un suceso determinado. No basta con el *esto ha sido*, es necesario acotar las 5 W del periodismo. Sin embargo, esto es menospreciar el potencial de la imagen. La fotografía es capaz de narrar situaciones con su propio lenguaje sin la necesidad de un texto que guíe su interpretación. Es más, las palabras añadidas pueden limitar notablemente su contenido. Pensemos, por ejemplo, en el famoso caso de las fotografías que Ron Haeberle tomó tras la masacre de My Lai en

## Introducción

Vietnam. Sus capturas, repletas del sufrimiento que sembró el ejército estadounidense, escondían formas de tortura que, en principio, pasaron desapercibidas. Analizando la imagen y olvidando el texto que la acompañaba, que sólo hablaba de muertos, es posible ver cómo, además de asesinatos, hubo violaciones sistemáticas. Y esto lo dice la imagen por sí misma. La situación nos recuerda a una versión mucho más oscura —y real— de lo que sucede en la película *Blow Up* (Antonioni, 1966). Y esto es sólo el inicio: la captura también nos habla de aquello que está fuera de campo, del autor de la imagen, del contexto en el que fue tomada.

Como todo código, solo es necesario descifrarlo. Y ese es el propósito de este trabajo.



## Primera Parte



## I. ¿Qué es la fotografía?

¿En qué consiste la fotografía? En un mundo en el que la gran mayoría de la sociedad es partícipe de lo fotográfico, esta pregunta se antoja simple, y su respuesta, evidente. Cualquier persona ha podido adoptar uno o varios de los tres roles principales asociados a la imagen fotográfica: el de fotógrafo, el de fotografiado y, por supuesto, el de espectador. Sin embargo, elaborar una descripción certera es complicado, más en un panorama cambiante en el que el concepto de lo fotográfico muta a velocidades vertiginosas. La propia definición que nos proporciona la Real Academia de la Lengua Española ha quedado obsoleta, pues entiende por fotografía el “arte de fijar y reproducir por medio de reacciones químicas, en superficies convenientemente preparadas, las imágenes recogidas en el fondo de una cámara oscura<sup>13</sup>”. Esta explicación obvia por completo la aparición de la fotografía digital, pues se limita a describir aquellas imágenes que son fruto de un proceso netamente químico. Si bien es cierto que con la tecnología digital se mantiene la fórmula de la cámara oscura, hoy las tomas son fruto de un proceso electrónico, y no dependen, por lo tanto, de la reacción química de sales de plata, ácidos y bases.

La omisión de la aparición de la imagen como código no es el único punto en el que yerra esta definición. Al acotar lo fotográfico al proceso mediante el cual el fotógrafo se apropia del reflejo de lo real generado por las leyes de la naturaleza, nuestra lengua suprime todas las variables que impliquen la

---

<sup>13</sup> Esta definición se corresponde con la primera acepción del término *fotografía* recogida en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. Texto consultado el 04/08/2015, disponible en <http://buscon.rae.es/drae/srv/search?id=4k4Fsa7mdDXX20XX2B5r>

## ¿Qué es la fotografía?

posibilidad de un proceso creativo. Es más: la Academia limita la significación del objeto fotográfico al gesto de captura y reproducción, dejando fuera aquellos factores externos que, *de facto*, influyen en la concepción de la imagen. Obvia incluso la descripción de la fotografía como imagen, y solo introduce su condición de objeto en la segunda acepción del término. Además, el hecho de que limite lo fotográfico a aquellas capturas surgidas en la cámara oscura elimina de raíz la posibilidad de incluir en esta definición aquellas prácticas no ortodoxas que también pertenecen al ámbito que nos ocupa. ¿Definiríamos los quimigramas<sup>14</sup> como fotografías? ¿Qué ocurre con las rayografías<sup>15</sup>, con los fotogramas<sup>16</sup>? Se hace evidente que el uso que se le ha dado al término ‘fotografía’ no es concluyente: su interpretación presenta grandes lagunas, incertidumbres que imposibilitan su uso y dificultan nuestra comprensión.

Pese a ello, debe existir un núcleo común a todas las variaciones posibles de lo fotográfico, algún factor que compartan tanto las prácticas más tradicionales como las aproximaciones más experimentales. Un elemento clave en torno al cual orbiten todos los argumentos ya formulados y

---

<sup>14</sup> Este proceso conlleva la creación de una imagen fotográfica a partir de técnicas pictóricas. El material fotosensible se trabaja directamente con productos químicos.

<sup>15</sup> Las imágenes se crean a partir de la colocación de objetos sobre el material fotosensible antes de que éste sea expuesto a la luz.

<sup>16</sup> Las particularidades del arte del fotograma se especifican en el catálogo que publicaron La Fábrica y el Círculo de Bellas Artes con motivo de la exposición *El arte de la luz*. László Moholy-Nagy:

La invención del fotograma –fotografía sin cámara– en 1922 pone de manifiesto un tipo de creación lumínica en el que la luz, en cuanto nuevo medio para la creación, se emplea de manera autónoma y ofrece un rico potencial creativo. Supone un paso importante en la «filmación de juegos de luz continuos» y amplía el horizonte técnico mediante una forma de «estructurar la luz en el espacio». Y sobre todo, atestigua que la «producción» fotográfica es posible. Permite comprender que el instrumento más importante del proceso fotográfico no es la cámara, sino la «capa sensible», y que el fotograma responde con mayor eficacia que la pintura a las exigencias de una estética de la luz que debe elaborar la modernidad. (2010, p. 14)

## ¿Qué es la fotografía?

aquellos que quedan por venir. ¿Qué es imprescindible para que percibamos una representación como fotografía?

Nuestro diccionario no registra -al menos no de manera directa- la relación existente entre lo fotográfico y lo real. Dicho vínculo suele ser, sin embargo, el punto de partida de todo intento por acotar la definición de este método de representación<sup>17</sup>: cuando se vincula la fotografía con la memoria<sup>18</sup>, se hace a partir de la premisa de que lo fotografiado *fue*; del mismo modo, se le asigna su rol de documento por el solapamiento entre lo sucedido y lo representado. En la lengua española, este nexo aparece, velado, en la mención del vetusto método de la cámara oscura. Recordemos que la herramienta referida pertenece al campo de la óptica, la cual permite reproducir la realidad exterior al instrumento en su interior gracias a un pequeño orificio que actúa como una lente convergente. Si la fotografía

---

<sup>17</sup> El propio concepto “representación” en su relación con la imagen merece ser analizado con detenimiento. Esta cavilación se puede abordar desde distintos flancos, considera Valeriano Bozal en *Mímesis: las imágenes y las cosas* (1987). Así, es posible elaborar un acercamiento a la representación entendida como la “supuesta «fijación» de la presentación perceptiva mediante procedimientos plásticos o gráficos” (1987, p. 19), pero también puede ser analizada en el sentido de cuestionar el papel que cumple la representación en el conocimiento. Además, se ha desarrollado estas consideraciones desde una mirada vinculada con el sentido perceptivo de la representación, ya sea como fruto de la reflexión sobre la propia posibilidad de percibir o desde el interés por desentrañar las causas históricas y culturales que afectan a nuestra manera de percibir. Cuando hablemos de representación a lo largo de este texto estaremos haciendo referencia a la primera acepción, ya que aludiremos a la fotografía como método de grabado de esa realidad a la que atiende una consciencia.

<sup>18</sup> Juan Bosco Díaz-Urmeneta señala, a propóstito de los fotolibros de Ernst Jünger, que el transcurso del tiempo borra el recuerdo de la guerra y las imágenes son un auxiliar efectivo para mantenerlo vivo e incluso agudizarlo, porque las fotos dan fe de manera directa del acontecimiento. Las fotos son pues un auxiliar de la memoria, una suerte de hypomnemón: las imágenes, aunque exteriores a la memoria, llegan siempre a tocarla y afectarla” (2015, p. 166).

Para profundizar en la función que adopta la imagen en el ámbito de la memoria y el recuerdo y atender a las implicaciones que tiene su uso se recomienda la lectura de Berger, J. (2006). *Ways of remembering. Images: A Reader*, SAGE, Beverley Hills, CA, 214-216. La introducción de la fotografía digital ha afectado a la manera en la que se concibe la relación entre la fotografía y las memorias, por lo que se recomienda la lectura de Van Dijck, J. (2008). Digital photography: communication, identity, memory. *Visual Communication*, 7 (1), 57-76.



## ¿Qué es la fotografía?

(tanto la analógica como la digital) parte de este fenómeno, entonces lo fotográfico puede definirse en relación a su vinculación con esa luz recogida. A su vez, la luz está asociada con el objeto que la refleja y, por consiguiente, con lo real. Solo lo material, lo corpóreo, refleja en su superficie la claridad. En consecuencia, solo lo real puede ser fotografiado.

De esta manera, lo fotográfico queda definido, precisamente, por el proceso mediante el cual se gesta la imagen. Al menos lo hace para el ideal fotográfico, la fotografía con efe capital. Esta propuesta también ha quedado desfasada, pues la concepción de la fotografía ha dejado de estar limitada al instante concreto en el que la luz queda inscrita en el material fotosensible. Para empezar, esta definición elude por completo la figura del fotógrafo y centra el acto fotográfico en el contacto entre la cámara y la realidad. Más aún: no reconoce la posibilidad de intervenir lo registrado, como tampoco contempla la participación del espectador en la construcción de lo expuesto. Pareciera que la fotografía se genera en un vacío perfecto, en el que solo existe el dispositivo fotográfico y lo real; un instante en el que queda sellada la imagen, ajena a toda subjetividad. Pese a ello, parte de un precepto que se ha convertido en la clave de lo fotográfico: su relación con lo existente.

Una fotografía puede ser muchas cosas. Desde un fotograma hasta una fotocomposición abiertamente construida con el último programa de edición digital. Sea cual sea el caso en este amplio espectro de posibilidades que nos proporciona la fotografía, algo es segura: la imagen debe mantener una relación estrecha con lo real. Según la interpretación clásica, a la que aún se aferra nuestro imaginario, esta debe establecerse en el instante primigenio de su creación, y debe ser objetiva. Su imparcialidad se fundamenta, precisamente, en que el momento de creación de la imagen base es un encuentro íntimo entre lo real y un dispositivo –la cámara– que

## ¿Qué es la fotografía?

realiza un registro completamente mecánico, en el que no hay espacio para subjetividades. O, al menos, en esto consiste el ideal de Fotografía.

La respuesta a la pregunta de qué es la fotografía ha experimentado constantes metamorfosis de la mano de los tiempos, cambiando en función del uso que se le ha dado y del interés con el que se ha creado. Sus distintas definiciones conviven y se entremezclan: no existe una visión lineal posible para la historia de lo fotográfico. Hay quienes la valoran por su férrea relación con lo retratado, aquellos que niegan cualquier posibilidad de ficción, pero también existe un nutrido grupo de personas que aseguran que la fotografía siempre es ficción, que siempre miente. Todavía hay quien entiende la imagen fotográfica como el registro objetivo de lo real, quien considera que la fotografía no puede definirse si no es de manera externa a ella misma y quien construye universos imaginarios a partir de los fragmentos del mundo que ha recogido con su cámara.

En este apartado realizaremos un breve recorrido por las distintas visiones que se han desarrollado en torno a la imagen fotográfica, al tiempo que analizaremos las diferentes interpretaciones del proceso fotográfico. Identificaremos, así, el origen de la teoría de la objetividad, propuesta en la que se basa el valor epistemológico de la fotografía documental y cuya influencia en la posibilidad de la apreciación estética de la fotografía de guerra es evidente. Nos introduciremos en la tan anunciada muerte de la fotografía<sup>19</sup> para cuestionar los motivos y consecuencias de dicha

---

<sup>19</sup> La defunción de lo fotográfico ha sido proclamada tanto por profesionales de este medio como por quienes reflexionan acerca de las posibilidades de lo fotográfico. El diagnóstico de este deceso parte, por norma general, de la caída en desgracia del ideal de la Fotografía, esto es, por la ruptura de la identificación entre el referente de la imagen y lo real. Tradicionalmente, la Fotografía era una reproducción mecánica de lo real, que debía su valor de verdad a la relación causal entre la imagen fotográfica y la naturaleza. La mayoría de las teorías realistas se apoyan en este hecho, de tal manera que la imagen se entiende como una huella (o índice) de aquello que la causó. La defunción del ideal de lo fotográfico

defunción, e indagaremos en cómo afecta este descreimiento en la percepción de la fotografía.

### 1.1 La fotografía de una pipa es siempre una pipa

Magritte nos puso sobre aviso: las imágenes son traicioneras<sup>20</sup>. Como representaciones, juegan con nuestra percepción; nos hacen creer que estamos ante algo cuando solo contemplamos su espejismo. En el arte, la mimesis perfecta nunca es lo que dice ser: un cuadro de una pipa nunca será

---

no fue, no obstante, una ruptura abrupta, sino un alejamiento progresivo que se vio acrecentado con la aparición de la imagen digital.

Esta postura es defendida por diversos autores. En 'Photojournalism in the Age of Computers', Fred Ritchin sugiere que "la nueva maleabilidad de la imagen puede llevar al profundo socavamiento del estatus de la fotografía como una forma visual intrínsecamente veraz" (1990, p. 28, traducción propia). En 'Digitisation and the Living Death of Photography', Anne Marie Willis plantea que

en algunos sentidos estamos enfrentando la muerte de la fotografía, pero como en una película de ficción, el cadáver permanece y es reanimado por un nuevo proceso para habitar la tierra como un zombie. Las imágenes que parecen fotográficas continuaran existiendo, pero su forma de producción está experimentando cambios radicales (1990, p. 198)

Esta misma línea de pensamiento la podemos encontrar en Druckrey, T. (1988), 'L'Amour Faux', *Digital Photography: Captured Images, Volatile Memory, New Montage*, San Francisco, San Francisco Camera Work; y Mitchell, W. J. (1994), *The reconfigured eye: visual truth in the post-photographic era*, Cambridge, MIT Press.

El estudioso de lo fotográfico Gregory Batchen plantea que la ansiedad frente a la defunción del medio se debe a dos causas bien diferenciadas. En 'Ectoplasma. La fotografía en la era digital' (1999), el autor identifica dos vías claras que han llevado a considerar el mentado óbito: de un lado, la multiplicación de programas informáticos que hacen que una imagen falsa pueda ser entendida como verdadera; de otro, el hecho de que cada vez sea más complicado —por no decir imposible— distinguir entre original y copia. Es por este motivo que plantea dos crisis que considera evidentes: la tecnológica y la epistemológica. "Juntas, estas crisis amenazan con la desaparición de la fotografía. Con el "final" de la fotografía y de la cultura que esta respalda" (2004, p. 314). En estos términos, la culpable del asesinato de la Fotografía sería la aparición de la imagen digital. El hecho de que la fotografía sea entendida como datos, y no como imagen, es el responsable de la estocada final que no solo afectará, como bien señala Batchen, al futuro de la fotografía, sino también a su pasado y su presente.

<sup>20</sup> René Magritte, reconocido pintor de origen belga generalmente asociado al movimiento surrealista, planteó esta problemática en su obra *La trahison des images* (1928-1929). Esta pintura al óleo, en la que el objeto-pipa aparece representado con gran pericia, fruto de un gran esfuerzo mimético, cuestiona a su público sobre la naturaleza de su experiencia perceptiva, al tiempo que expone las limitaciones propias de la representación artística a partir de un breve texto: "Ceci n'est pas une pipe". Michel Foucault realizó un concienzudo análisis sobre esta obra en *Ceci n'est pas une pipe* (1976).

## ¿Qué es la fotografía?

una pipa. Como mucho, será su representación y, como tal, debería ser percibida. No deberíamos confundir nunca lo real con lo representado pues, tal y como expone Maurice Merleau-Ponty en su *Fenomenología de la percepción* (1945), “el cuadro una vez rasgado, ya no tenemos en nuestra mano más que pedazos de tela pintada. Si rompemos una piedra y los fragmentos de esta piedra, los trozos que obtendremos serán aún fragmentos de piedra” (1975, p. 338).

Sin embargo, la fotografía rompe con esta premisa. De hecho, como plantearemos en el capítulo dedicado a reflexionar acerca del referente, en el que ahondaremos aún más sobre la relación que mantiene lo fotográfico con lo real, hay quien duda incluso de que sea *representación* y no *presentación*. Sabemos que una fotografía de una piedra no es una piedra, y que al romper el soporte en el que se nos presenta la piedra solo obtendremos fragmentos de dicho soporte, pero, sin embargo,  *vemos* la piedra a través de la superficie en la que esta aparece presentada. Este planteamiento afecta notablemente a cualquier consideración de la imagen fotográfica como posible objeto de reflexión estética. Cuando realizamos un juicio de gusto referido a la célebre pipa de Magritte, no lo hacemos en relación a la pipa real, sino a la pipa representada. Lo mismo ocurre con la piedra pintada de Merleau-Ponty. Pero, ¿qué sucede en el caso de la piedra fotografiada? Parece evidente que la respuesta será la misma. Sin embargo, hay algo que impide que veamos lo fotografiado como pura representación: su vínculo con lo real.

La Fotografía, entendida como el registro mecánico de lo real, suprime toda intencionalidad de su planteamiento. Lo que hace fotografía de una representación llevada a cabo mediante una cámara es, precisamente, ese instante en el que el dispositivo, ajeno de toda subjetividad, sirve de herramienta a la naturaleza, que se dibuja a sí misma. Dicha teoría, que hoy se antoja un tanto ingenua, se vale de la mitificación del proceso para

## ¿Qué es la fotografía?

otorgar a la imagen un estatus fenomenológico y epistemológico exclusivo de lo fotográfico. A ella se debe que la fotografía pueda servir como prueba, que repita *esto fue* hasta la extenuación. Y que, ante el retrato de una pipa, veamos la pipa y, en consecuencia, sea la pipa la que desata la experiencia estética.

La fotografía se define como lo real, idea a la que volveremos más adelante. Pero para poder plantear rigurosamente la relación que mantiene lo fotográfico con su referente es preciso realizar un somero repaso a la tradición, de la cual emana esta identificación. Y es que ¿de dónde surge esta idea? ¿Por qué se le atribuye a la foto la capacidad de documentar lo real? Y, más aún, ¿cómo afecta dicha equiparación entre lo representado y lo real a la posibilidad de experimentar estéticamente una fotografía de guerra? El origen de la premisa de objetividad se confunde con el propio origen del medio. La fotografía dio sus primeros pasos, sin saberlo, con los avances en el panorama de la óptica. Desde el descubrimiento de la cámara oscura hasta la fecha acordada como momento de creación de lo que hoy conocemos como *fotografía* pasaron siglos, pero no se puede entender un invento sin el otro<sup>21</sup>. De hecho, la fotografía surgió, precisamente, de la voluntad de atrapar la realidad derivada del fenómeno de la cámara oscura. Primero trataron de obtener la imagen. Una vez que descubrieron cómo hacerlo, su meta fue fijarla. *Hicieron*, en plural<sup>22</sup>, ya que fueron muchos los que clamaron por la patria potestad de la imagen, si bien el único que recibió la fama y el reconocimiento fue Louis Daguerre.

---

<sup>21</sup> A fin de profundizar en esta relación se recomienda acudir a Galassi, P. (1981). *Before photography: painting and the invention of photography*. Museum of Modern Art; Boston: Distribuido por la New York Graphic Society.

<sup>22</sup> El descubrimiento de la fotografía, como todos los descubrimientos, tiene más de un padre. En Batchen, G. (2004), *Arder en deseos: la concepción de la fotografía*, el lector podrá encontrar un estupendo análisis de este fenómeno.

## ¿Qué es la fotografía?

La propuesta de Daguerre tuvo un recibimiento desigual. De una parte, un sector de la ciudadanía se entusiasmó por las posibilidades que el nuevo medio les ofrecía. El otro grupo, formado, en su mayoría, por artistas, no tardó en mostrar su rechazo. Este se debía, principalmente, a motivos económicos: muchos de ellos se ganaban la vida realizando pequeños retratos, y vieron cómo disminuían sus ventas e ingresos con la aparición de la *carte de visite* de Disderi<sup>23</sup>. El argumento de los pensadores era, sin embargo, bastante más rotundo e ideológico. Al tiempo que entonaron vítores por la invención de un aparato que era capaz de dejar que la naturaleza se desvelase a sí misma, comenzaron a alzarse voces críticas. En sus afirmaciones aparece enraizada la aún constante confrontación entre documento y arte. Este enfrentamiento es esencial para nuestro estudio, pues en él emerge la problemática que ha dado pie a esta investigación: la distinción entre la imagen-presentación y la imagen-representación. En la primera -que siempre estaría definida por la realidad a la que remite- todo interés estético partiría, necesariamente, de la confrontación con lo real. La segunda vertiente, al incluir la intencionalidad del fotógrafo-artista, permite considerar la posibilidad de entender la representación como objeto estético.

### 1.1.1 El lápiz de la naturaleza

Dentro del grupo de partidarios encontramos al célebre escritor Edgar Allan Poe, que, fascinado por las posibilidades del invento de Daguerre, se refiere a él como el más importante y extraordinario descubrimiento de la ciencia moderna (*The daguerreotype*, 1840). El proceso de revelado se le antoja de “milagrosa belleza”, y la representación fotográfica es interpretada por

---

<sup>23</sup> André Adolphe Eugène Disdéri, fotógrafo francés afincado en París, patentó este nuevo sistema en 1854, si bien se atribuye su descubrimiento al también francés Louis Dodero, tal y como recoge Beaumont Newhall en su *Historia de la fotografía* (1964). El proceso, también patentado por Disdéri, consistía en crear ocho negativos distintos en una única placa, lo cual reducía el coste de producción y, por consiguiente, de venta.

## ¿Qué es la fotografía?

él como sinónimo de la verdad absoluta, al ser el único medio capaz de reproducir de manera certera lo que la naturaleza nos da. La fotografía parece proporcionar la mimesis perfecta, ajena a toda deliberación consciente; la intencionalidad se plantea, como veremos en el segundo bloque, como indicio de que lo fotográfico no nos pone en contacto con lo real, sino con su representación, anulando la propia esencia de lo fotográfico.

En cualquier caso, lo que para Poe es una virtud, para otros constituye su principal defecto. Entre los detractores de lo fotográfico resuena aún hoy el comentario del poeta y crítico Baudelaire, pues representa una línea argumental que todavía esgrimen los más reacios a entender la fotografía como arte y, en consecuencia, como representación capaz de proporcionar una experiencia estética por sí mismo. En ‘El público moderno y la fotografía’, publicado como parte de su *Salón de 1859*, el autor analiza la problemática que, para él, presenta la imagen fotográfica<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> Las reticencias de Baudelaire hacia la fotografía van en contra de los propios criterios impuestos por el autor en su *Salón de 1846*, en el que criticaba a los artistas que daban la espalda a la vida moderna, a quienes consideraba reaccionarios que confundían lo moral con la decadencia estética. Así se explicita en sus palabras:

Muchas personas atribuirán la decadencia de la pintura a la decadencia de las costumbres. Este prejuicio de taller, que ha circulado entre el público, es una mala excusa de los artistas. Porque estaban interesados en representar sin cesar el pasado; la empresa es más fácil y la pereza encontraba su provecho en ello (1976, pp. 197-198).

Según plantea Walter Benjamin la parte número XI de sus reflexiones sobre el autor que nos ocupa,

siempre se cuidó de reservar un lugar para lo moderno y de asignárselo, sobre todo si se trataba del terreno del arte; con la fotografía hizo lo mismo. Cada vez que esta se le antojaba una amenaza, trataba de echar la culpa a sus “procesos mal aplicados” (2008, p. 146).

Susan Blood destaca en ‘Baudelaire Against Photography: An Allegory of Old Age’ cómo el lenguaje que utiliza para advertir de los peligros de la fotografía (permiso, deber, humildad...) no es propio del pensamiento estético, sino de un acercamiento moralista (1986, p. 820).

## ¿Qué es la fotografía?

El principal escollo que encontró Baudelaire para poder siquiera plantear la posibilidad de que lo fotográfico se inscribiese en las artes se encuentra en el propio ADN de la fotografía. La búsqueda de lo verdadero, señala el poeta, es legítima siempre y cuando tenga una motivación. Reconoce, así, el valor que la fotografía tenía –y tiene- como prueba, como documento: la imagen facilita el trabajo a arqueólogos, etnólogos, biólogos y científicos en general. Sin embargo, cuando esta supremacía de lo verdadero se traslada al arte, el principal perjudicado no es otro que lo bello. “Donde no habría que ver más que lo Bello (...), nuestro público solo busca lo Verdadero” (1996, p. 230), critica, y para comprender su rechazo debemos atender a la gran importancia que tiene la imaginación creativa en el concepto de arte que maneja Baudelaire<sup>25</sup>. La fotografía, como mimesis perfecta y objetiva, ningunea al artista, a su genio y a su imaginación. El público, asombrado por la simple posibilidad de poder registrar lo real por un método que, de seguro, se les antojaría mágico, ha perdido la razón, pues ha olvidado qué es el *verdadero arte*. La naturaleza debería ser solo un glosario al que el artista se asoma en la búsqueda de inspiración para construir su obra. Así,

Los pintores que obedecen a la imaginación buscan en su diccionario los elementos que concuerdan con su concepto: también, al ajustarlos, con un cierto arte, les dan una fisonomía completamente nueva. Los que carecen de imaginación copian el

---

<sup>25</sup> El papel central que ocupa la imaginación en la concepción de lo artístico que plantea Baudelaire queda patente en su texto ‘El gobierno de la imaginación’, recogido en *Salones y otros escritos sobre arte* (1996). Benjamín subraya la importancia que tiene lo que Baudelaire considera una ausencia de ingenio en su concepción de lo fotográfico.

La fotografía puede apropiarse libremente de las cosas perecederas que tienen derecho a un lugar en los archivos de nuestra memoria, siempre que se detenga ante el “ámbito de lo impalpable y lo imaginario”: ante el arte, donde solo tiene cabida “aquello que el hombre añade de su alma”. El arbitraje es todo menos salomónico. La técnica reproductiva, al hacer que el recuerdo voluntario y discursivo se encuentre constantemente alerta, reduce las posibilidades de juego de la fantasía (2008, p. 146).



## ¿Qué es la fotografía?

diccionario. El resultado es un gran vicio, el vicio de la banalidad (1996, p. 240).

La fotografía no puede ser arte, pues no constituye una interpretación de la naturaleza, sino que nos deriva a la propia naturaleza. En Baudelaire, las fotos de piedras son piedras. Su vínculo con lo real es demasiado fuerte. Para el público, critica el poeta, la mimesis perfecta sigue constituyendo el ideal de lo artístico, cuando esta idea fue abandonada tiempo atrás<sup>26</sup>. La fotografía es, para él, una industria, que debe adoptar el rol de humilde sirvienta de las ciencias y las artes, pero nunca suplantarlas. Que sirva para conservar la memoria de aquello que está a punto de desaparecer, que haga a un astrónomo confirmar o descubrir una teoría gracias a la imagen devuelta por sus lentes, que se avance en el conocimiento de la naturaleza a través de las capturas microscópicas que la cámara puede tomar, pero nada más.

Aunque la postura de Baudelaire parece arcaica (entre otras cosas, por la deriva que ha tomado el arte, para el que la imaginación ya no es un elemento decisivo ni fundamental), son muchos los que hoy en día mantienen que la función de la imagen fotográfica está limitada al documento, al archivo, asumiendo que en su percepción solo atenderemos a su referente. Antes de que el poeta redactase su famoso *Salón*, otros ya habían planteado la naturaleza de la imagen fotográfica como la mayor de

---

<sup>26</sup> El concepto de mimesis y sus implicaciones en el panorama artístico ha sido sujeto de múltiples reflexiones. Dada la complejidad y extensión de estas consideraciones, nos limitaremos a referir al lector a la obra de distintos autores que han cavilado sobre este tema. Se sugiere, así, la lectura de los capítulos que Wladyslaw Tatarkiewicz dedica a este menester en su reconocida obra *Historia de seis ideas* (2004). Una explicación más detallada puede encontrarse en *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, obra de Erich Auerbach (1942), así como en *Mimesis: las imágenes y las cosas* (1987), en el que Valeriano Bozal propone una reflexión acerca de este concepto. Para aquellos interesados en las dimensiones psicológicas de la representación mimética se recomienda la propuesta de Ernst H. Gombrich, titulada *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica* (1960).

## ¿Qué es la fotografía?

sus bondades o el peor de sus defectos. Daguerre, aquel que ganó la custodia del descubrimiento, lo define como “la reproducción espontánea de la naturaleza recibida en la cámara oscura<sup>27</sup>” (1838). El daguerrotipo, por lo tanto, “no es un instrumento utilizado para dibujar la naturaleza, sino un proceso químico y físico que le da la facilidad de reproducirse a ella misma<sup>28</sup>” (1838). En la misma línea, William Henry Fox Talbot escribió en *The pencil of nature* (1844) “están grabadas por la mano de la naturaleza<sup>29</sup>” (2010, p. 1). Al establecer como creadoras a las leyes de la física, los defensores del registro objetivo de lo real proporcionan una única manera de entender estéticamente la imagen: atendiendo a la realidad a la que señala. Son muchos los que participan de esta teoría. A los autores ya mentados debemos añadir, entre otros, a Elizabeth Eastlake, que en su reflexión sobre la fotografía publicada en 1857 expone que la fotografía era, de facto, un arte, y el objetivo de su indagación era “investigar la relación de la fotografía con el arte; decidir hasta qué punto el sol puede ser considerado un artista, y a qué rama de la imitación se adaptan mejor sus poderes<sup>30</sup>” (1980, p. 43).

Dada la interpretación que se hizo de las posibilidades de lo fotográfico, no es de extrañar que la reacción de Baudelaire fuese el rechazo. Sin embargo, no todos sus coetáneos compartían esta postura: algunos consideraban que, si bien la Fotografía quedaba definida como el registro de lo real y su percepción era la percepción del referente, el proceso dejaba un margen a la creación artística.

---

<sup>27</sup> En el original, “la reproduction spontanée de la nature reçue dans la chambre noire”. Traducción propia.

<sup>28</sup> “N’est pas un instrument qui sert à dessiner la nature, mais un procédé chimique et physique qui lui donne la facilité de se reproduire d’elle-même”. Traducción propia.

<sup>29</sup> “They are impressed by Nature’s hand”. Traducción propia.

<sup>30</sup> “To investigate the connexion of photography with art – to decide how far the sun may be considered an artist, and to what branch of imitation his powers are best adapted”. Traducción propia.

### 1.1.2 Los mentirosos pueden fotografiar

En este espectro se encuentra el planteamiento de Peter Henry Emerson, autor que manifestó su repudio a la fotografía construida de tintes victorianos al tiempo que llamaba a sus coetáneos a apostar por el naturalismo<sup>31</sup>. Su escrito *Hints on art* proponía una vuelta a la fotografía sin artificios, a la imagen directa, sin que esto supusiese la no intervención del fotógrafo: “No es el aparato el que elige la imagen, sino el hombre que lo maneja<sup>32</sup>” (1980, p. 103). Sin prescindir de los lazos forjados entre el objeto fotográfico y la naturaleza, Emerson introduce una idea nunca antes planteada: no es la cámara la que realiza las imágenes, sino el hombre *mediante* este dispositivo. En este sentido, el juicio de gusto podría, sin estar referido a otra cosa que no fuese lo retratado, tener en cuenta la intencionalidad oculta tras el registro mecánico.

Los últimos años del siglo XIX y los primeros del por entonces recién estrenado siglo XX trajeron consigo la progresiva aceptación de este medio. Mientras unos trataban de otorgar a la imagen fotográfica el estatus de arte, otros indagaban en sus posibles aplicaciones sociales y políticas, ajenos a este debate. Entre ellos destaca Lewis Hine, quien utilizó su cámara como herramienta para cambiar las condiciones laborales de los menores de edad en los Estados Unidos. En su lucha, la imagen vuelve a sus orígenes mecánicos para constituirse como prueba, requisito indispensable para que sus capturas pudiesen reformar la sociedad de su época. Para él,

la imagen continúa contando una historia embalada en la forma más condensada y vital. De hecho, a menudo es más eficaz de lo que la realidad habría sido, pues, en la imagen, los intereses no esenciales

---

<sup>31</sup> Su apuesta quedó recogida en *Naturalistic photography*, obra publicada en 1890.

<sup>32</sup> “It is not the apparatus that chooses the picture, but the man who wields it” (traducción propia).

## ¿Qué es la fotografía?

y conflictivos han sido eliminados. La imagen es el lenguaje de todas las nacionalidades y todas las edades<sup>33</sup> (1980, p. 111).

Pese a que el fotógrafo cree en las posibilidades de la Fotografía, su amor por el medio no llega a cegarle. La representación fotográfica es una historia que, si bien puede ser documento, depende del fotógrafo para ser veraz. Así,

la fotografía tiene un realismo añadido; posee una atracción inherente que no se encuentra en otras formas de ilustración. Por esta razón la persona promedio cree implícitamente que la fotografía no puede falsificar. Por supuesto, usted y yo sabemos que esta fe ilimitada en la integridad de la fotografía a menudo es sacudida bruscamente, ya que, mientras que las fotografías pueden no mentir, los mentirosos pueden fotografiar<sup>34</sup>” (1980, p. 111).

Lewis Hine<sup>35</sup> plantea una propuesta intermedia a las concepciones de lo fotográfico que le precedieron. La imagen mantiene una estrecha relación con lo real, sí, pero este vínculo no implica la veracidad de lo retratado. Varios de los términos que utiliza en su escrito se tornarán constantes en el

---

<sup>33</sup> “The picture continues to tell a story packed into the most condensed and vital form. In fact, it is often more effective than the reality would have been, because, in the picture, the non-essential and conflicting interest have been eliminated. The picture is the language of all nationalities and all ages”. Traducción propia.

<sup>34</sup> “The photograph has an added realism of its own; it has an inherent attraction not found in other forms of illustration. For this reason the average person believes implicitly that the photograph cannot falsify. Of course, you and I know that this unbounded faith in the integrity of the photograph is often rudely shaken, for, while photographs may not lie, liars may photograph”, traducción propia.

<sup>35</sup> El trabajo de Lewis Hine suele usarse para ejemplificar la posibilidad de utilizar la fotografía para cambiar una realidad. Tal y como destaca Martha Rosler en *Dentro, alrededor y otras relexiones. Sobre la fotografía documental*,

en contraste con el puro sensacionalismo con el que el periodismo solía aproximarse a la vida de la clase obrera, los inmigrantes y los barrios bajos, el meliorismo de Riis, Lewis Hine y otras personas dedicadas a denunciar estas problemáticas abogaba, a través de la presentación de imágenes combinadas con otras formas de discurso, porque se enmendaran las injusticias (2004, p. 71).

## ¿Qué es la fotografía?

vocabulario de los críticos: falsedad y mentira, pero, sobre todo, fe. Más adelante, cuando recuperemos la reflexión acerca de la relación entre lo fotográfico y lo real para meditar acerca del referente como parte del proceso fotográfico, veremos cómo este léxico abunda en las reflexiones posteriores. Sin embargo, resulta llamativo que un autor cuya pretensión es la de documentar introduzca el factor de la incertidumbre en la percepción de lo real en lo fotográfico, algo que podría desmontar su propio trabajo. La intención del fotógrafo será, entonces, la que determine la posibilidad de percibir estéticamente la fotografía como objeto. Mientras el reportero gráfico concentre sus esfuerzos en destacar lo real en su obra, a fin de que esta sea considerada fiel reflejo de lo real, el interés estético recaerá en lo real retratado. Si se permite la licencia de hacer visible su elección, posibilitará que la imagen sea apreciada como representación. Si trasladamos la reflexión de Hine del ámbito de lo documental al entorno de la fotografía de guerra, veremos cómo la posibilidad de entender la imagen estética o significativamente depende, en gran medida, de la intención con la que esta fuese creada y del reconocimiento de dicha intencionalidad, tal y como matizaremos y desarrollaremos en los siguientes apartados.

Paul Strand, que fue discípulo de Lewis Hine y trabajó mano a mano con Stieglitz en la famosa galería 291<sup>36</sup>, abandonó la tendencia pictorialista<sup>37</sup> de

---

<sup>36</sup> Generalmente denominada 291, esta galería de arte, creada por Stieglitz, estuvo situada en el número 291 de la Quinta Avenida de Nueva York. Se distinguía de otras pinacotecas por incluir en sus exhibiciones trabajos fotográficos y situarlos al mismo nivel que otras artes.

<sup>37</sup> Movimiento fotográfico que, según recoge Marie-Loup Sougez en *Historia de la fotografía* (1996), se inspira en la obra de H. Peach Robinson *The pictorial effect* (1869). Se caracteriza por el intento de otorgar a la fotografía un estatus artístico, y fue impulsado por Rejlander y el propio Robinson en la década de 1850. A fin de convertir la fotografía en arte, los fotógrafos hacían uso de distintas técnicas: escenificación, combinación de distintos negativos, manipulación directa del material fotosensible... etc. El pictorialismo no es, sin embargo, un movimiento unitario. En *What remains* (1911), Sadakichi Hartmann apuntó que este ejercicio gozaba de dos vertientes bien definidas. De un lado, aquellos que utilizaban la cámara para crear imágenes que satisficiesen el gusto de la pintura, imitando

## ¿Qué es la fotografía?

su época para dirigir su camino hacia la imagen directa. Para él, la fotografía es la única contribución del ámbito de las ciencias al mundo del arte (1980, p. 141). Su propuesta vuelve a la objetividad como característica del medio fotográfico: “La propia esencia de la fotografía es su contribución y, al mismo tiempo, su limitación<sup>38</sup>” (1980, p. 142). En su imaginario,

la cámara puede sostener, de una manera única, un recuerdo. Si el momento es vívido para el fotógrafo, es decir, si está significativamente relacionado con otros momentos en su experiencia, y sabe cómo poner esa relación en una forma, a través del acto de la memoria no lo puede hacer. Así se percibe, todo el concepto de un retrato toma un nuevo significado, el de un registro de estados innumerables difícil de alcanzar y constantemente cambiantes de bienestar, que se manifiesta físicamente<sup>39</sup> (1980, p. 149).

La fotografía nos proporciona una nueva forma de ver, asociando nuestra visión al ojo de la cámara. Esta presenta una actitud pasiva: su implicación en la fotografía no conlleva la anulación del fotógrafo como creador, sino que el autor usa la tecnología a su antojo, la subsume a su voluntad para

---

sus temas y maneras; de otro, aquellos que consideraban que la fotografía debía ser valorada como arte, pero no a través de la emulación de lo pictórico, sino a raíz de sus propias virtudes. El primer impulso, considera Sougez, se produjo a través del trabajo del *Camera Club* de Viena. Tras este primer momento, comenzaron a multiplicarse los grupos afines a este movimiento. Sus reglas de composición eran las mismas que inspiraban a la pintura de la época. Con el tiempo, incluso aquellos que un día fueron acérrimos defensores del pictorialismo fueron cediendo terreno a una fotografía libre del dominio de la pintura.

<sup>38</sup> “The very essence of photography, its contribution and at the same time its limitation”. Traducción propia.

<sup>39</sup> En el original, “the camera can hold in a unique way, a momento. If the momento be a living one for the photographer, that is, if it be significantly related to other moments in his experience, and he knows how to put that relativity into form, through the act of memory cannot do. So perceived, the whole concept of a portrait takes a new meaning, that of a record of innumerable elusive and constantly changing states of being, manifested phisically”. Traducción propia.

## ¿Qué es la fotografía?

crear nuevas imágenes. Puede que estas partan de lo real, pero no quedan limitadas a lo real, sino que se presentan como interpretaciones de la realidad. Podemos apreciar cómo en la historia del pensamiento fotográfico se inscribe una lucha incansable –y, aparentemente, sin fin– por la libertad del fotógrafo como creador, factor que ha sido entendido como el elemento indispensable para que la imagen fotográfica pueda ser valorada estéticamente por sí misma.

Fueron muchos los que quisieron aportar su visión a la concepción de lo fotográfico. Desde fotógrafos, como Edwar Weston, Walken Evans y Berenice Abbott, hasta pensadores como Walter Benjamin. Este autor puso el punto de mira en la imagen fotográfica desde un enfoque totalmente distinto al que había llevado a Baudelaire a expresar su rechazo por escrito. El primer acercamiento del filósofo a la temática que nos ocupa dio como fruto su artículo *Pequeña historia de la fotografía*. Corría el año 1931 cuando fue publicado<sup>40</sup> este escueto ensayo cuya intención principal es la de analizar las consecuencias históricas y filosóficas de lo que entonces era un nuevo medio a partir de un discreto acercamiento a la historia del mismo. Ya en aquella época se hablaba de la decadencia de la fotografía, cuyos años dorados se identificaban con aquellos tiempos en los que esta manera de registrar y reproducir la imagen era asunto de unos pocos privilegiados. Sin embargo, es su industrialización<sup>41</sup>, que fue de la mano de la creación de las ya mencionadas tarjetas de visita, lo que interesa a Benjamin.

---

<sup>40</sup> Este ensayo fue editado por *Die literarische Welt* en tres entregas, que fueron puestas en circulación los días 18 y 25 de septiembre y el 2 de octubre, respectivamente.

<sup>41</sup> La industrialización de la fotografía supone la democratización del medio. Lo fotográfico fue siempre parte de la cultura popular, y, tal y como señala Susan Buck-Morss, “Benjamin creía que esta democratización de la producción y de la recepción, así como la aproximación científica, no-aurática, a los objetos, eran tendencias intrínsecas al medio, y las consideraba progresistas” (1991, p. 133, traducción propia). La fotografía se había alzado como medio natural de reproducción exacta, señalará Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936), con todas las consecuencias que esto pudiese

## ¿Qué es la fotografía?

En su análisis, Benjamin introduce varias ideas que se antojan constantes en el pensamiento fotográfico, más allá del insistente intento de legitimación de este medio frente al arte. En su reflexión sobre una imagen de Max Dautheney, fotógrafo coetáneo al autor que no goza del reconocimiento que tuvieron otros colegas de profesión, Benjamin nos dice que “la técnica más exacta puede conferir a sus productos un valor mágico que una imagen pintada ya nunca tendrá para nosotros” (2008, p. 26). Introduce así varios conceptos que serán claves para la comprensión de la fotografía: de un lado, el papel que juega el dispositivo (la técnica) en las particularidades fenomenológicas y epistemológicas de la imagen, pero también la falta de argumentos que respalden la supuesta objetividad de la cámara. La percepción de lo real nos remite a un *valor mágico*, a algo que no tiene explicación aparente, que la lógica no puede sostener ni analizar, pero que, de facto, se da. Ver a través de lo fotográfico es una cuestión de fe, argumento que desgranaremos más adelante.

Además, “la naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla al ojo; distinta sobre todo porque, gracias a ella, un espacio constituido inconscientemente sustituye al espacio constituido por la consciencia humana” (2008, p. 26). Toda percepción de lo real mediada por un cuerpo es, necesariamente, personal, pero la apreciación de lo real que genera el dispositivo fotográfico no está, en principio, mediado por esta subjetividad. Y vemos la relación con la propuesta de Man Ray cuando el autor refiere

---

tener para la vida y para el arte. El autor parte de la afirmación de que el arte siempre ha sido susceptible a la reproducción (2003, p. 1), y no le falta razón. Gran parte de los grabados que se conservan no son sino reproducciones de las grandes obras de arte, y muchos autores llenaban sus bolsillos vendiendo las copias que elaboraban en su taller. La técnica lo permitía: una única plancha daba lugar a múltiples impresiones. La fotografía continuó este proceso, y eliminó definitivamente la necesidad de tener dotes para las artes en la búsqueda de una copia exacta de la obra. Sin embargo, la imagen resultante carece de la presencia de la obra original, de esa autenticidad que Benjamin llama el “aquí y ahora” de una imagen. Es en este punto cuando elabora su aclamada observación sobre el aura de la obra y las consecuencias de su pérdida.



## ¿Qué es la fotografía?

que solo gracias a la cámara “tenemos noticia de ese inconsciente óptico, igual que del inconsciente pulsional solo sabemos gracias al psicoanálisis (2008, p. 28). La fotografía expone lo que el ojo no puede ver, argumento del que parte la película *Blow-Up*, de Michelangelo Antonioni (1966). La cámara desvela aquello de lo que la subjetividad no es consciente, pues su relación con lo real, si bien parte de la voluntad del fotógrafo, es ajena a las limitaciones de su percepción. Es así como Thomas, el protagonista del film, descubre que ha sido, sin saberlo, testigo de un asesinato. La cámara había recogido aquella realidad que, dadas sus limitaciones sensoriales, no era tal para fotógrafo, poniéndolo así en contacto con el inconsciente óptico<sup>42</sup> del que habla Benjamin<sup>43</sup>. Esta afirmación incide en una idea recurrente en la reflexión sobre lo fotográfico: la de huella. El planteamiento de Benjamin recoge la posibilidad de que el fotógrafo aplique su subjetividad al proceso de la imagen, pero ello no supone la supresión de los vínculos que encadenan lo fotográfico a lo real y, en consecuencia, a su valor como prueba. En este nuevo planteamiento, el reconocimiento de

---

<sup>42</sup> No debemos confundir la idea de inconsciente óptico de Benjamin con la esgrimida por Rosalind Krauss en la publicación que confeccionó en torno a esta idea en 1993. Krauss recurre al psicoanálisis de Lacan para su propuesta, en la que la fotografía es interpretada como lenguaje, y no como huella, idea que es, precisamente, la que da valor social a la captura en la teoría del pensador alemán.

<sup>43</sup> La idea de la fotografía como revelación de lo visual oculto a la subjetividad ha sido una constante en el pensamiento fotográfico, y su relación con la reflexión en torno a las posibilidades estéticas de la imagen es incuestionable, pues sitúa, una vez más, el interés estético en el referente. Brea aclara la propuesta benjaminiana asumiendo que en la fotografía también debe ser tenido en cuenta el ojo mecánico de la cámara, al que debemos la posibilidad de entender la imagen como huella, que escapa del lenguaje al ser independiente de la consciencia que articula la captura. Así, el inconsciente óptico sería la capacidad de la cámara, el ojo técnico, para aprehender en su inconsciencia lo que al ojo consciente, educado en el dominio de la representación, le resulta inaprehensible: el registro mismo de la diferencia, del acontecimiento. Es ello lo que el inconsciente óptico desvela: de un lado, la presencia de la diferencia en la absorción del detalle, en la explosión ilimitada del fragmento, en la captura de la multiplicidad. Por otro, la instantaneidad del acontecimiento, la fugacidad inaprehensible del tiempo-ahora, la misma insuperable temporalidad del ser (1997).

## ¿Qué es la fotografía?

una voluntad creadora nos da la posibilidad de valorar estéticamente sus decisiones, al tiempo que se mantiene la *transparencia de la imagen*.

Para Benjamin, la comprensión de la imagen fotográfica *no puede ni debe* quedar reducida a sus implicaciones estéticas. Son sus particularidades, su manera de enlazar lo real y su modelo de reproducción, las que hacen que la imagen constituya una nueva forma de relacionarse con lo real. Y, por este motivo, entiende que la única manera de prosperar en la comprensión de lo fotográfico es desplazar la investigación “desde el terreno de las distinciones estéticas al de las funciones sociales. Y solo a partir de este punto se podrá avanzar” (2008, p. 48). A Benjamin le preocupa el proceso de estetización de lo real, frente al que propondrá la politización del arte<sup>44</sup>. Es por ello que incide en esta idea en *El autor como productor*, un breve texto difundido en 1934 en el que volcó algunos de los pensamientos que le proporcionó la reflexión sobre lo fotográfico. De sus palabras extraemos su preocupación por el potencial transfiguraror de este nuevo medio, al que cuestiona porque “una de sus funciones políticas consiste en renovar desde dentro el mundo tal y como es. Con otras palabras, en renovarlo según la moda<sup>45</sup>” (1975, p. 3). El ámbito de la imagen fotográfica no se limita a su

---

<sup>44</sup> El autor nos pone sobre aviso: “Al emanciparse de intereses fisionómicos, políticos o científicos, la fotografía se vuelve “creativa” (...). El fotógrafo desalmado entra en escena” (2008, p. 50). Cuando el fotógrafo niega las características propias de la fotografía en beneficio de su rol de artista, cuando subsume las virtudes del medio a los caprichos de la imaginación creativa por intereses estéticos, entonces el fotógrafo pierde su alma. La fotografía no es, pues, evidencia de su genio, sino muestra de la carencia del mismo. Y es que, para Benjamin, “en fotografía lo creativo es su sumisión a la moda” (2008, p. 50) y, parafraseando a Brecht, nos indica que es entonces cuando “una simple ‘réplica de la realidad’ nos dice sobre la realidad menos que nunca” (2008, p. 51). La fotografía *cosifica las relaciones humanas* (2008, p. 51), argumenta haciendo evidente su rechazo al tratamiento estético de un medio que está creado para ser entendido socialmente. Profundizaremos sobre esta animadversión más adelante, en nuestro análisis sobre las implicaciones de la percepción estética de la fotografía de guerra.

<sup>45</sup> Benjamin utiliza el término *moda* en repetidas ocasiones, concepto que vincula a la sociedad capitalista. Esta noción, sobre la que abunda notablemente en sus *Pasajes*, es concebida por Benjamin con un matiz negativo: “La moda prescribe el ritual con el que el fetiche mercancía quiere ser adorado” (2005, p. 42).

## ¿Qué es la fotografía?

ingenua aportación como representación, sino que se hacen evidentes sus implicaciones políticas, pues altera y modela nuestra relación para con lo real. Benjamin critica que incluso la mayor de las miserias pueda ser convertida en objeto de goce a través de la cámara, y plantea las consecuencias de la estetización de lo político al tiempo que invita a exigir a los fotógrafos “la capacidad de dar a sus tomas una leyenda que las arranque del consumo y del desgaste de la moda, otorgándoles valor de uso revolucionario” (1975, p. 3). La imagen fotográfica precisa, pues, de acotaciones, de manera que su referente no quede oculto tras lo estético. Es necesario dar nombres a lo que aparece en la captura para asegurar su valor político y subversivo. No profundizaremos, de momento, en estas reflexiones, que retomaremos en el segundo apartado para plantear las posibilidades estéticas y políticas de la transmutación de la fotografía de guerra en objeto estético.

Las ideas que se atisban en esta primera obra no son más que un adelanto de lo que depararía el trabajo culmen —estéticamente hablando— de Benjamin. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* se publicó originariamente en 1936 y planteó un acercamiento a los enigmas de la fotografía desde una perspectiva política y cultural. La fotografía y su relación con el arte constituyen para Benjamin un reflejo fiel del proceso en el que se encontraba envuelta la sociedad de su época. La incorporación de la tecnología al ámbito de lo artístico solo es un ejemplo más de cómo había cambiado el mundo a partir de la industrialización. Según el autor, la fotografía debería proporcionarnos una experiencia transparente, una visualización directa de lo real. Esta teoría parece estar respaldada por sus descripciones del medio, ya que argumenta que la imagen fotográfica nos permite acceder a realidades que previamente escapaban de nuestro conocimiento. Sin embargo, la euforia inicial por la posibilidad de ver

## ¿Qué es la fotografía?

aquello que antes permanecía oculto se ve mermada por el inevitable pesimismo de la época: toda imagen constituye, de una manera u otra, una alteración, por lo que la visión de lo real no es más que una ilusión. “La presencia de la realidad en tanto que libre respecto del aparato se ha vuelto aquí su presencia más artificial, y la visión de la realidad inmediata una flor azul cultivada en el país de la técnica” (2003, p. 80), apunta Benjamin. No hay forma de acceder a lo real porque ninguna fotografía es puramente objetiva, y su mal uso –por parte de los poderes políticos, presumiblemente- puede llevar más al desconocimiento que a la ilustración. Puede que, a nivel perceptivo, la fotografía de una pipa siempre tenga algo de pipa, pero esa pipa no es lo Real, sino una realidad construida mediante la imagen.

### *1.1.3 Mirar la pipa representada es ver la pipa real*

El debate en torno al nexo que la fotografía mantiene con lo real, la naturaleza de la percepción de la imagen fotográfica y el tipo de experiencia estética que genera en su contemplación nos lleva hacia la figura de Roland Barthes.

Barthes fue un importante escritor, semiólogo<sup>46</sup> y filósofo francés que destinó un pequeño libro a la reflexión sobre la fotografía. El texto, que goza de un fuerte carácter de elegía -fue ofrendado a la difunta madre del autor- cuestiona abiertamente la relación que el espectador mantiene con la imagen. Su tratado nos lleva a plantear estas cuestiones desde un enfoque sentimental, aunque no fueron las únicas palabras que Barthes dedicó a la fotografía. Antes de ver publicado *La cámara lúcida* (1980) ya había hecho

---

<sup>46</sup> Tal y como señala Victor Burgin en *Una relectura de la cámara lúcida* (1982), Barthes era, ante todo, un teórico literario, interesado en la analogía entre lo que se consideraba *lenguaje natural* (la palabra hablada y escrita) y otros sistemas significantes. De esta manera, resume Burgin, “no existe un único sistema signifiante del que dependan todas las fotografías (...); existe más bien un conjunto heterogéneo de códigos en los que la fotografía puede apoyarse. Cada fotografía significa sobre la base de una pluralidad de tales códigos” (2004, p. 54).

## ¿Qué es la fotografía?

diferentes incursiones en la materia. Sus *Mitologías* (1957) incluyen un breve texto de gran carga política en el que demuestra su interés por lo fotográfico<sup>47</sup>. En ‘El mensaje fotográfico’, redactado en 1961, el autor plantea toda imagen como mensaje, en la línea de su pensamiento semiológico<sup>48</sup>. A estos escritos debemos sumar otras dos lecturas dedicadas

---

<sup>47</sup> En el capítulo ‘Fotogenia electoral’ planteaba el poder de lo fotográfico en su uso político partiendo de la base de que la fotografía actúa como una suerte de espejo en el que vemos lo conocido. En cualquier caso, este texto adelanta la postura que mantendrá el autor en lo que aún hoy es una de las obras más importantes en lo que al estudio de lo fotográfico se refiere. Para Barthes, la fotografía mantiene un nexo ineludible con lo real: la imagen electoral nos muestra al candidato, pero incluye elementos que afectan a la percepción que tenemos de éste. Así, prosigue el autor, “la convención fotográfica en sí misma está, por otra parte, llena de signos” (1991, pp. 166-167). La fotografía goza, entonces, de un cierto realismo, pero se debe tener en cuenta que también está repleta de elecciones que interfieren en la percepción final que tiene el espectador de esta realidad. En este texto señala solo algunas, como el encuadre seleccionado y la iluminación utilizada, elementos que afectan notablemente a la percepción que tenemos del personaje retratado, que no del objeto fotográfico en sí. Así, la fotografía puede convertirse en una potente arma ideológica y política, pues muestra como natural una realidad compuesta a partir de intereses políticos.

<sup>48</sup> Toda captura tiene siempre una fuente de emisión –los fotoperiodistas, en el caso que nos ocupa-, un canal de emisión –el periódico en el que aparece publicada y su contexto- y un receptor, aquél que contempla la instantánea. La fotografía es el mensaje, y el mensaje es aquello que aparece inmortalizado en la imagen. El autor nos aclara que “la imagen no es real, pero, al menos, es el *analogon* perfecto de la realidad” (1992, p. 13). De nuevo vemos cómo lo fotográfico queda descrito por su relación con lo real, y cómo la imagen como mensaje funciona en tanto en cuanto es lo real representado.

Sin embargo, la imagen fotográfica no es un mensaje al uso ya que, según argumenta Barthes, se trata de un mensaje sin código, esto es, es un “mensaje continuo” (1992, p. 13). El propio autor identifica esta característica como la *paradoja fotográfica*. La fotografía goza de un estatus especial porque, mientras el resto de imágenes contienen en sí mismas dos mensajes bien diferenciados, el denotado y el connotado,

con la fotografía no pasa nada semejante, al menos con la fotografía de prensa, que jamás constituye una fotografía «artística». En la medida en que la fotografía se presenta como un análogo mecánico de lo real, su primer mensaje colma plenamente su sustancia, en cierto modo, y no hay lugar para el desarrollo de un segundo mensaje. En suma, la fotografía sería la única estructura de la información que estaría exclusivamente constituida y colmada por un mensaje «denotado» (1992, p. 14).

Así, la fotografía es pura denotación, puro significado objetivo. Pese a ello, el propio autor reconoce que la imagen fotográfica corre el riesgo permanente de que su mensaje sea connotado:

Sí es posible inferirla a partir de ciertos fenómenos que tienen lugar en el nivel de la producción y la recepción del mensaje: por una parte, una fotografía de prensa es un objeto trabajado, escogido, compuesto, elaborado, tratado de acuerdo con unas normas profesionales, estéticas o ideológicas que constituyen otros tantos factores de connotación; por otra parte, es misma fotografía no solamente se

## ¿Qué es la fotografía?

al análisis de la fotografía en *Lo obvio y lo obtuso* (1986), cuya publicación tuvo lugar en 1982. Los ensayos que lo acompañaban sentaron las bases para lo que después sería reformulado desde una perspectiva literaria completamente distinta: *La cámara lúcida*. Estos textos, denominados ‘Retórica de la imagen’<sup>49</sup> (1964) y ‘El tercer sentido’<sup>50</sup> (1970), abundan en la reflexión sobre las complejidades del objeto fotográfico.

Todos sus escritos giran en torno a una misma idea: percibir una fotografía es percibir su referente. Su propuesta resalta el nexo de la imagen con lo real, limitando las posibilidades de percibir estéticamente el objeto como tal. En el imaginario de Barthes existen dos maneras de entender la imagen. La primera es, precisamente, como significado, esto es, sin código alguno. Al mismo tiempo, la fotografía, en cuanto al tratamiento que recibe y la forma en que es exhibida y contemplada, adquiere la función de signo y, por consiguiente, obtiene una codificación. Esta es siempre impuesta desde fuera de la fotografía, pues la imagen en sí es significado sin codificar. Entre estos métodos de connotación y codificación aparecen diversas formas de

---

percibe, se recibe, sino que se lee. El público que la consume la remite, más o menos conscientemente, a una reserva tradicional de signos (1992, p. 15).

Victor Burgin señalará en su relectura de la obra de Barthes que “no existe paradoja en lo real, solamente en cómo lo real es descrito” (2004, p. 59) y apunta que este fenómeno no se debe al propio medio, sino a la manera en la que Barthes se acerca a lo fotográfico: en una extraña unión de dos discursos contrapuestos, la semiótica y la fenomenología.

<sup>49</sup> El primero, dedicado a la imagen publicitaria, analiza la manera en la que una fotografía con fines comerciales goza de tres mensajes distintos: uno lingüístico, uno icónico codificado y otro de la misma naturaleza, pero sin codificación alguna (1992, pp. 30 – 32). Estos últimos se corresponden, a su vez, con la imagen connotada y la imagen denotada. En cualquier caso, el texto es una defensa de la polisemia de la imagen.

<sup>50</sup> En el segundo escrito, Barthes realiza un análisis de una imagen de Iván el Terrible, captura que le sirve de pretexto para examinar los niveles de sentido presentes en la misma y que, por consiguiente, son aplicables a otras imágenes. Así, otorga el título de ‘Nivel de comunicación’ a los detalles que puede extraer de la imagen de su simple visionado, mientras que denomina ‘nivel simbólico’ a las posibles lecturas que se pueden llevar a cabo a partir de los elementos simbólicos que aparecen en la imagen: es el nivel de significación. Para terminar, el autor distingue el nivel de la significancia, vinculado con el estudio del significado (1922, p. 49-50). Sea como fuere, este texto se centra en la significación de la imagen y deja de lado el análisis de la percepción vinculada a la misma.

## ¿Qué es la fotografía?

proceder y relacionarse con lo fotográfico: el trucaje, la pose, la fotogenia, la sintaxis y, por supuesto, el esteticismo. Nos dice Barthes que, en apariencia, solo es posible hablar de esteticismo de manera dudosa

cuando la fotografía se convierte en pintura, es decir, en composición o sustancia visual deliberadamente tratada por «empaste de colores», lo hace tan solo para significarse a sí misma como «arte» (...) o bien para imponer un significado normalmente más sutil y complejo del que permitirían otros procesos de connotación (1992, p. 20).

En cualquier caso, Barthes introduce una idea que ha resonado a lo largo de los años y que, aun hoy, goza de vigencia: el significado de la fotografía depende del observador, pues su lectura responde siempre al devenir histórico<sup>51</sup>.

El desarrollo final de su teoría fotográfica saldría a la luz solo dos meses antes de su fallecimiento. La publicación de *La cámara oscura* constituye un hito para el pensamiento sobre la imagen fotográfica, pues en el interior de este libro se encuentran muchas de las claves imprescindibles para comprender las reflexiones que se han elaborado en torno a lo fotográfico. El texto empieza con toda una declaración de intenciones: Barthes nos dice que, frente a una imagen del hermano de Napoleón, supo que estaba viendo

---

<sup>51</sup> En su *Cámara lúcida*, Barthes atribuye a lo que él denomina el “principio de aventura” la capacidad de las fotografías de existir. Porque, como señala, no todas las imágenes gozan de esa vida, no todas son miradas desde la “posición de existencial”. Algunas son, simplemente, insignificantes. Cuando las capturas tan solo son capaces de mover nuestra indiferencia, su percepción se limita a la percepción del objeto fotográfico. Solo daremos vida, perceptivamente hablando, a aquellas imágenes que capten nuestra atención, y esta “animación” solo puede partir del espectador, que se inicia en la aventura de percibir la imagen. La aventura de la fotografía solo existe cuando la imagen es capaz de atraer nuestra conciencia, de despertar cierto interés en el espectador. Es necesario que la imagen goce del famoso *punctum* que describió el autor —algo que, efectivamente, punza nuestro sentimiento— o, como mínimo, que pueda encontrarse en ella algún elemento que nos lleve al *stadium*.

## ¿Qué es la fotografía?

los ojos de alguien que había visto al emperador. Esta afirmación, que pudiese resultar inocente, esconde una de las bases de la propuesta del autor: ver la fotografía es ver lo fotografiado. La fotografía, diserta Barthes, “tiene algo de tautológico: en la fotografía una pipa es siempre una pipa<sup>52</sup>” (1980, p. 30). Con esta clara referencia a *La Trahison des images* (1929) de René Magritte a partir de la cual hemos formulado esta reflexión, el filósofo deja clara su postura: fotografía y referente son entendidos como la misma cosa. Ver una fotografía es ver lo fotografiado, de tal manera que nuestra percepción nos remite a lo retratado y no a la fotografía como objeto en el que aparece una representación determinada. Se trata de presentar<sup>53</sup>, y no de representar. No debemos pensar, sin embargo, que el autor peca de inocente: Barthes reconoce la posibilidad de ver más allá del referente en la fotografía, pero limita esta opción a un espectro muy reducido de personas. En su planteamiento, la mayoría de los usuarios de la imagen fotográfica la interpretan como emanación constante de referente.

“Todo viene dado” (1994, p. 87), dice el autor al equiparar la fotografía con el haiku. Lo fotográfico, al igual que esta forma de poesía, no puede desarrollarse, solo puede repetirse. La imagen surge a partir de un detonante, y el espectador no puede hacer otra cosa que observar el estallido, detenido en el tiempo: *no permiten soñar* (1994, p. 88). Recuerda este fragmento a la negación de Baudelaire ante cualquier posibilidad de valorar

---

<sup>52</sup> Para que esta identificación sea efectiva es necesario que entre en juego la intención del autor, concepto al que referiremos en multitud de ocasiones a lo largo de este estudio. El concepto de *intencionalidad* al que recurre Barthes es prácticamente idéntico al que utiliza Sartre en *Lo imaginario* (Burgin, 2004, p. 63). En este sentido, reflexiona Burgin, lo real presente en la percepción “es un ‘análogo’ de otro objeto y no más ni menos análogo que un “representante” puramente *mental* del objeto ausente de una “intención” (2004, p. 63). *La cámara lúcida* es, en estos términos, “una evocación de *intencionalidad* en cuanto que se esfuerza por invocar la imagen de la persona amada a través de la intermediación (*médium*) de una instantánea (2004, p. 71).

<sup>53</sup> La fotografía se utiliza, en estos casos, como una forma de visualización, y no como manera de representación, tal y como señala Simón Marchán en *Del arte objetual al arte de concepto* (1986, p. 219).



## ¿Qué es la fotografía?

la fotografía como arte. El poeta cuestionaba esta nueva forma de crear imágenes porque simplemente ofrecía la posibilidad a la naturaleza de desvelarse a sí misma. Para Barthes, esta carencia de lo creativo se traslada hacia el espectador, de manera que este es incapaz de reconstruir nada que no esté ya en la imagen. No hay fueras de campo en la fotografía: la pipa siempre será una pipa, y toda experiencia estética estará referida a ella.

Es la imagen de su difunta madre la que hace que Barthes se plantee la vinculación entre fotografía y realidad, entre la verdad y lo representado<sup>54</sup>. Para él, el retrato que observaba no era solo una copia análoga de lo que fue su madre, sino que la imagen era capaz de devolverla a la vida. Percibir a su madre a través de la fotografía era percibirla a ella<sup>55</sup>: “Certificaba para mí, utópicamente, la ciencia imposible del ser único” (1994, p. 113). Según Barthes, el hecho de que la fotografía se identifique con su referente se apoya, necesariamente, en la distinción entre la cosa real de facto y la cosa necesariamente real. Si bien es consciente de que la foto no es su madre, sí que vincula la existencia real de su madre a la imagen, pues ella tuvo que estar ante la cámara para que el material fotosensible recogiese la luz que proyectaba. Sin este referente necesario no habría fotografía. Por consiguiente, la imagen fotográfica vuelve a definirse a partir de su relación

---

<sup>54</sup> Barthes inicia una reflexión en torno a cómo la fotografía alcanza de una manera especial la sensibilidad de su público, causando una conmoción única e incommunicable que es característica del medio fotográfico. El autor identifica este fenómeno privado como *punctum*. Frente a este nivel de significación contraponen lo que denomina el *stadium*, un terreno común de significado, compartido por la humanidad. Como señala Burgin, lo obtuso –aquello que el intelecto no es capaz de asimilar– se convierte en el *punctum*, mientras que lo obvio –aquello que se presenta con total naturalidad a la mente– se articula bajo el nuevo nombre de *stadium*. Aunque no desarrollaremos esta capacidad de conmover de la fotografía en los términos que formula Barthes –pues nos valdremos de la tradición filosófica en lo que al efecto de la tragedia se refiere– es de rigor señalar que ya en su propuesta aparece una mención directa a la posibilidad de este medio de conmover de manera directa.

<sup>55</sup> Marianne Hirsch denomina a esta particularidad de la fotografía la “adherencia del referente”, y considera que todo retrato contiene la presencia de su referente a modo de índice (1997, p. 6).

## ¿Qué es la fotografía?

con lo real. A esta manera de entender la imagen debemos su valor documental, pero también todas las complicaciones derivadas del proceso de estetización de la fotografía. Si un retrato se define por lo retratado, cualquier embellecimiento supondrá, según esta visión, el ornato de lo real. De ahí que el giro estético de la fotografía de guerra haya recibido todo tipo de detracciones: si la fotografía de guerra *es* la guerra, modificar la captura significa modificar la realidad del conflicto. Esta alteración repercute, además, en lo real, de tal manera que la toma no solo no muestra lo acaecido, sino que miente sobre ello. Indagaremos en esta problemática en el capítulo dedicado a analizar la relación que el gesto fotográfico mantiene con lo real.

En la teoría barthesiana, el objeto *tuvo que ser* necesariamente, no hay lugar para la ficción. “Nunca puedo negar que la cosa haya estado allí” (1994, p. 121), proclama Barthes. Y va más allá: “El nombre del noema de la Fotografía será pues: «Esto ha sido»” (1994, p. 121). No hay metáforas posibles al atribuir a la captura la presencia de lo retratado, señala. La imagen fotográfica siempre es testimonio de que algo ha existido y, siendo así, le da vida: “Atestiguando que el objeto ha sido real, la foto induce subrepticamente a creer que es viviente” (1994, p. 124). “La foto es literalmente la emanación del referente” (1994, p. 126). Esta particularidad de la fotografía nos traslada, de nuevo, a su contemplación como la visión de lo verdadero. Dice Barthes: “Solo puedo tener la esperanza excesiva de descubrir la verdad por el hecho de que el noema de la Foto es precisamente esto ha sido y porque vivo con la ilusión de que basta con limpiar la superficie de la imagen para acceder a lo que hay detrás” (1994, p. 153). Así, la vinculación fotografía-verdad comienza a tomar forma, aunque surja en el campo de lo ilusorio y no de la percepción real. La imagen tiene, pues, mucho de su referente, pero la clara sensación de que vemos algo que fue

## ¿Qué es la fotografía?

emerge del sentimiento. Este lleva a la percepción a su terreno, de manera que mirar a los ojos del retratado solo es posible gracias a la creencia —o la fe— de que ese alguien miró, a su vez, a la cámara, pero lo hizo en un espacio y tiempo distinto<sup>56</sup>. Habla Barthes, además, de Fotografía, con efe capital. La fotografía con mayúsculas, la ideal, la que cumple con todos estos requisitos. Porque, como ya hemos adelantado, no siempre lo hace. De hecho, la definición del medio que realiza Barthes está redactada desde el interés por la práctica de la fotografía, pero no desde el amor a la misma. Este rechazo se muestra en numerosas ocasiones a lo largo del texto, pues se refiere a la imagen fotográfica con apelativos poco o nada cariñosos. Incluso llega a hablar de la “insipidez” de lo fotográfico como algo inherente al medio (p. 162) o de su tiranía (p. 176).

En Barthes, la fotografía funciona como prueba. Todo retrato proclama incesantemente “esto ha sido”, y es su indexabilidad la que nos permite, como espectadores, ir más allá del parecido físico entre lo que fue y lo que vemos para conjurar la presencia del referente, de tal manera que la percepción se sitúe en lo real representado y no en el objeto fotográfico. Son muchos los autores que han perpetuado esta idea de la fotografía como indicio<sup>57</sup> y, pese a la diversidad de planteamientos, todos coinciden en

---

<sup>56</sup> La fotografía goza de otra particularidad en su fenomenología: se puede mirar y no ver nada. El hecho de que la atención se dirija hacia ella no implica, refiere Barthes, una respuesta perceptiva. Así, noíesis y noema no aparecen como parte de una misma experiencia. Solo cuando la fotografía se deja caer en la exaltación de su realismo, cuando entra a formar parte de lo que el autor cataloga como locura, es cuando es posible ver el referente. Es entonces, y solo entonces, cuando se produce el culmen de la experiencia, el éxtasis fotográfico.

<sup>57</sup> Esta corriente fue iniciada por C. S. Peirce en su ensayo *What Is a Sign?* (1894), y ha seguido vigente en aproximaciones como la elaborada por Rosalind Krauss en *Notes on the Index: Seventies Art in America* (1977). Ana García Varas resume la postura de esta corriente:

Las teorías semióticas enarbolan la idea de la mediación social y cultural para sacar a la luz el significado de la imagen fotográfica, sustituyendo la idea de icono y de representación por semejanza (...), por la idea de símbolo. El símbolo, y así la imagen fotográfica, pertenece al código, está inscrito en un sistema y depende directamente de una cultura y un momento histórico (2006, p. 141).

## ¿Qué es la fotografía?

otorgar a lo fotográfico un vínculo ineludible con lo real, el cuál es, a su vez, responsable de su particular fenomenología. La imagen es entendida como huella de lo que fue. Contemplar una Fotografía como tal es, de esta manera, detenerse en la apreciación de su referente. Una Foto, entendida como objeto, es transparente, concepto que desarrollaremos en profundidad más adelante. Ahora bien, su estrecha relación con la naturaleza no implica necesariamente que la atención del espectador se vuelque sobre lo real: no todas las fotografías son entendidas como Fotografías, no todas las pipas retratadas son admiradas como presentaciones. Este gesto permite introducir la posibilidad de lo estético, que solo estará presente cuando la Fotografía falle como tal, cuando su hechizo no se haga efectivo. Se mantiene, así, la ilusión gestada en el registro mecánico de lo real: una toma siempre será aquello que representa. Si las trazas residuales de conciencia enturbian la posibilidad de contemplar la realidad inmortalizada por la cámara, o si el público se detiene en estos detalles en lugar de atender al referente, la fotografía no será Fotografía, sino una representación como cualquier otra. Huelga decir que esta manera de entender la imagen ha sido puesta en entredicho en incontables ocasiones y, con la aparición de la fotografía digital, su popularidad ha sido reducida al mínimo, pero su influjo sigue presente en la manera en la que interpretamos lo fotográfico. ¿Por qué, si no, consideraríamos que construir una imagen en torno a la experiencia estética supone estetizar la propia realidad? Si no fuese por el peso de la tradición en la teoría de la fotografía, ¿sería realmente problemático hallar placer estético en un instante suspendido de un conflicto?

La propuesta de Barthes -que basaba su argumentación en un interés por la percepción de la fotografía, y está abiertamente influenciado por su predilección por la semiótica y, colateralmente, por la propuesta psicológica

## ¿Qué es la fotografía?

de Lacan- encontró apoyo en otra de las obras que son hoy un referente en el estudio de lo fotográfico: *Sobre la fotografía*, publicado por Susan Sontag en 1977. El texto, una recopilación de los ensayos que la autora había publicado entre 1973 y 1977 en *The New York Review of Books*, constituye el segundo pilar sobre el que se cimientan la mayoría de las aproximaciones de los estudios sobre fotografía.

La autora parte de ideas que, si bien hoy resultan algo inocentes, en su momento fueron clave para la reflexión sobre la imagen fotográfica, y continúan con su influjo pese al paso de los años. Muchos de sus planteamientos se quedan en apuntes, a los que no llega a dotar del desarrollo que necesitan, pero marcaron el camino de aquellos que pensaron lo fotográfico tras su paso. Quizás lo más relevante es que, en su constructo teórico, “las fotografías suministran evidencia” (1996, p. 15). Continúa así con la perspectiva que ha dotado a la fotografía de su particular estatus epistemológico, si bien introduce algunos apuntes que desvían su propuesta del cauce preestablecido. Para empezar, reconoce la posibilidad de que el testimonio no recoja lo acontecido, sino una deformación de lo mismo: “Una fotografía se considera prueba incontrovertible de que algo determinado sucedió. La imagen puede distorsionar, pero siempre hay la presunción de que existe o existió algo semejante a lo que está en la imagen” (1996, p. 16). Aunque la base de lo que parte lo fotográfico es lo real, esta vinculación no implica la transparencia del medio. La cámara y, sobre todo, el fotógrafo, intervienen en el proceso de creación de la imagen, de manera que la luz que recoge el material fotosensible no tiene por qué casar con el objeto que la proyectaba. Aunque sea vox pópuli que la fotografía es capaz de deformar realidades, es un gesto valiente definir lo fotográfico por su papel testimonial al tiempo que se le reconoce la habilidad de mentir.

## ¿Qué es la fotografía?

Sin embargo, destaca Sontag, la fotografía nos proporciona una manera de acercarnos a la realidad que ningún otro sistema de representación mimética puede ofrecernos. Y lo hace porque el arte es interpretación, mientras que la foto es transparencia influida por gusto y conciencia (1996, p. 16). Como ya se ha adelantado, ahondaremos en la idea de transparencia en el apartado dedicado a desentrañar la relación que mantiene la fotografía con lo real, pero, de momento, merece la pena detenernos en la inclusión de la conciencia en el gesto fotográfico. Sontag concede al fotógrafo el intervenir de manera limitada en la creación de la imagen: la realidad señalada dependerá de su subjetividad, pero nunca será una exégesis totalmente personal. El nexo con lo real, aquello que indicamos como base de la definición de lo fotográfico, debe mantenerse intacto, lo que le proporciona una ontología particular a la imagen, pero la subjetividad creadora toma partido en la concepción de la imagen. La autora nos pone sobre aviso: “Aunque en cierto sentido la cámara sí captura la realidad y no solo la interpreta, las fotografías son una interpretación del mundo tanto como las pinturas y los dibujos” (1996, p. 17). A su vez afirma que “las fotografías tienen una pretensión de verdad que las pinturas jamás podrán tener” (1996, p. 96). Esa vinculación con lo verdadero parte, necesariamente, de la técnica a través de la cual se produce la mimesis: el dispositivo fotográfico.

Pese a ello, Sontag se muestra reticente a identificar fotografía y verdad:

A pesar de la supuesta veracidad que confiere autoridad, interés, fascinación a todas las fotografías, la labor de los fotógrafos no es una excepción genérica a las relaciones a menudo sospechosas entre el arte y la verdad. Aun cuando a los fotógrafos les interese sobre todo reflejar la realidad, siguen acechados por los tácitos imperativos del gusto y la conciencia (1996, p. 20).

## ¿Qué es la fotografía?

Su propuesta nos sitúa, de nuevo, en la encrucijada entre arte y documento. La imagen se inicia en lo real, y esto le confiere un valor testimonial único, pero no por ello debemos caer en la trampa de la falsa objetividad, pues toda toma parte de una consciencia, que le imprime sus designios aun de manera inconsciente. Sin embargo, como la propia autora se encargó de señalar en su obra *Ante el dolor de los demás* (2003),

quienes insisten en la fuerza probatoria de las imágenes que toma la cámara han de soslayar la cuestión de la subjetividad del hacedor de esas imágenes. En la fotografía de atrocidades la gente quiere el peso del testimonio sin la mácula del arte, lo cual se iguala a insinceridad o mera estratagema (2004, p. 36).

Se puede apreciar cómo la teoría de Sontag reconoce las dos caras de lo fotográfico; dos facetas que concibe como opuestas debido, sobre todo, al peso de la tradición. La creación subjetiva se asocia al arte, la génesis mecánica al documento. Y, sin embargo, la solución a esta problemática está presente en sus propias palabras: la fotografía no solo es la recolección de datos, es testimonio. Y el testimonio parte, necesariamente, de una subjetividad. Así, arte y documento no son caras opuestas, son la imagen que se genera en el taumatropo, pues se perciben de manera simultánea. Es importante romper con la idea de la objetividad para alcanzar un nuevo modelo de fotografía documental, una imagen que no vincule su valor a un concepto erróneo: la supuesta neutralidad que proporciona el registro mecánico de lo real.

Como podemos apreciar, la mayor parte de las reflexiones acerca de lo fotográfico han mantenido una trayectoria que posibilitó el uso de la imagen como prueba. Incluso aquellos que admiten la participación necesaria de una subjetividad, como Benjamin y Sontag, siguen configurando el valor de la captura en torno al necesario *esto ha sido*. En estos términos, toda

## ¿Qué es la fotografía?

experiencia perceptiva de la imagen fotográfica constituye una reafirmación de su noema, una perpetuación de la traición de las imágenes. Este planteamiento, cuyos cimientos son tan profundos que apenas se ha tambaleado con el cambio de paradigma que supuso la aparición de la imagen digital, empieza poco a poco a dar muestras de una incipiente ruptura. Sus valores se están quebrando, alterando la concepción de lo fotográfico para siempre. Esta fragmentación se hace evidente en la concepción de las imágenes presentes, pero su espectro ha empezado a afectar también a aquellos retratos que ya nunca más serán entendidos como objetivos e imparciales. Es evidente que la fotografía de una pipa nunca fue una pipa. En consecuencia, el interés estético de la imagen nunca partió del referente, sino de la representación del mismo, al tiempo que el embellecimiento siempre ha efectuado su aderezo en la captura, y no en la realidad misma.

### 1.2 Ceci n'est pas un homme mort

Pese a la advertencia de Magritte, caímos en la trampa de la mimesis. Y seguimos atrapados, voluntariamente, en su cepo. Continuamos aferrados al registro mecánico de lo real, tratando de perpetuar la falsa premisa de objetividad a fin de mantener el valor epistemológico de la imagen. Aún existen ámbitos en los que las cosas se nos presentan *tal y como son*. Sin embargo, hemos asumido que no es la cámara la que nos proporciona estas verdades, sino que debemos el valor de veracidad a la conciencia que se esconde tras un proceso de creación limitado a la presentación. Si a día de hoy confiamos en el poder revelador de la imagen, lo hacemos porque *creemos* en aquel que nos proporciona la captura, en quien formula el *esto fue*. Ampliaremos las connotaciones que se esconden tras el valor de fe en un apartado posterior, pero, de momento, nos centraremos en comprender cómo la teoría de la fotografía ha llegado a considerar que toda imagen sea



## ¿Qué es la fotografía?

siempre representación y cómo afecta este hecho a la posibilidad de percibir estéticamente lo real representado.

Nada es lo que parece. Aunque el material fotosensible precise de lo real para generar la imagen, no deberíamos limitar la definición de lo fotográfico al instante en el que la cámara entra en contacto con la naturaleza, como defenderemos en el siguiente capítulo. Si introducimos en su concepción todos los estadios por los que pasa el instante capturado antes de ser exhibido, las posibilidades de entender el gesto fotográfico como mera presentación prácticamente desaparecen. Este hecho, que ya se daba en la fotografía analógica, se convierte en una verdad ineludible en la fotografía digital. Para profundizar en esta idea, recurriremos al trabajo de dos fotógrafos que han explotado las posibilidades de la imagen fotográfica en el sentido que nos ocupa.

Interior. Una figura masculina mira por la ventana. En el centro de la escena aparece una joven expirante; su cuerpo corrompido por la tuberculosis<sup>58</sup>. A sus pies, una mujer, presumiblemente su madre, la mira fijamente. En el cabecero de la cama, una joven parece devolverle la mirada a la preocupada señora. La fotografía recoge el último aliento de la muchacha, ese momento de tránsito entre la vida y la muerte. Solo que ni la chica se encuentra en esa situación, ni comparte espacio y tiempo con el resto de las figuras. La imagen es, en realidad, una composición. Cinco negativos fueron necesarios para representar la muerte en *Fading away*<sup>59</sup> (figura 1).

---

<sup>58</sup> Así lo especifica la definición que de esta captura proporciona el Museo Metropolitano de Nueva York: “La escena se centra en una joven mujer encamada, que muere de tuberculosis –o posiblemente a causa de un corazón roto, como sugiere el título shakesperiano del estudio preliminar, ‘She Never Told Her Love’. Traducción propia.

<sup>59</sup> La obra plantea el tema de la muerte desde un enfoque característico de la época victoriana. El cuerpo de esta joven recuerda a todas las Ofelias (como las de Arthur Hughes y Sir John Everett Millais) y damas de Shalott (recordemos la de John William Waterhouse). Brian Lukacher la interpreta como “una imagen de mortalidad que puede ser vista



Figura 1

*Fading Away*, Henry Peach Robinson (1858)

---

alternativamente como paradigma del bathos victoriano y del culto a la bella muerte propio del siglo XIX o como una visualización espectral de la solemne pronunciación de Barthes de que la muerte es el eidos de la fotografía” (1994). Para profundizar en la vinculación de la fotografía de Robinson con el gusto de la época se recomienda la lectura de Mogensen, J. U. (2006). *Fading into Innocence: Death, Sexuality and Moral Restoration in Henry Peach Robinson's Fading Away*. *Victorian Review*, 32 (1), 1-17.

## ¿Qué es la fotografía?

Las primeras voces que plantearon las posibilidades de la imagen como representación fueron acalladas, acusadas de proporcionar valor estético a la imagen mediante procesos extrafotográficos<sup>60</sup>. Pese a ello, fueron muchos los que, a lo largo de la historia del medio que nos ocupa, consideraron lo fotográfico como un arte en el que la objetividad del registro dejaba cierto espacio a la creación. Entre ellos destaca Henry Peach Robinson, camarógrafo inglés autor de los primeros fotomontajes. Su pasión por lo fotográfico lo llevó a introducirse de lleno en los debates, a los que contribuyó con numerosas publicaciones. Quizás la más conocida sea *Pictorial Effect in Photography: Being Hints On Composition And Chiaroscuro For Photographers*, una guía para iniciarse en el arte de la fotografía pictorialista publicada en 1869. En esta obra plantea la posibilidad de construir imágenes sin, por ello, alejarse de la verdad que se le presupone a este medio. Robinson argumenta:

Estoy lejos de decir que una fotografía debe ser un hecho real, literal y absoluto -eso sería negar todo lo que he escrito- pero debe representar verdad. Verdad y hecho no son solo dos palabras, sino que, en arte al menos, representan dos cosas. Un hecho es cualquier cosa hecha que exista; una realidad. Una verdad es *conformidad* con ese hecho o realidad; ausencia de falsedad. Así que la verdad en el arte puede existir sin un cumplimiento absoluto de los hechos<sup>61</sup> (1881, p. 75).

---

<sup>60</sup> Los defensores de la fotografía como arte en su propia esencia, como Peter Henry Emerson, consideraban que los pictorialistas habían tergiversado el medio fotográfico mediante prácticas propias de la pintura para conseguir que sus imágenes fuesen reconocidas por el mundo del arte.

<sup>61</sup> "I am far from saying that a photograph must be an actual, literal, and absolute fact; that would be to deny all I have written; but it must represent truth. Truth and fact are not only two words, but, in art at least, they represent two things. A fact is anything done or that exists –a reality. Truth is *conformity* to factor reality –absence of falsehood. So that truth in art may exist without an absolute observance of facts". Traducción propia.

## ¿Qué es la fotografía?

Como veremos, esta idea casa con la propuesta que, más de un siglo después, hará Fontcuberta, creador de la segunda imagen con la que ilustraremos este apartado.

Trachtenberg, interesado por las consecuencias que plantea la aparición de la fotografía en la deriva realista del arte, redactó ‘Idealism, Realism, Expressionism’, un trabajo en el que cuestiona abiertamente la concepción de la fotografía como el registro mecánico de lo real en el que el fotógrafo se desvincula de la producción. En sus propias palabras,

se ha negado que nuestro arte tenga suficiente plasticidad para admitir modificaciones suficientes para permitir que un fotógrafo se exprese en su material. Reconocemos que está limitado, mas todas las artes tienen sus limitaciones, y para tener éxito deben trabajar dentro de ellas. (...) A menudo se ha mostrado muy claramente que el efecto pictórico fotográfico depende totalmente del hombre, y que no se limita a la realidad prosaica<sup>62</sup> (1980, p. 96).

Su propuesta, además de continuar aferrada a un modelo de producción creativa en el que la máxima es la expresión del artista, parece cuestionar directamente los argumentos de Baudelaire. Sin embargo, la fotografía de inclinaciones pictorialistas<sup>63</sup> no quedó ajena de controversias, pues muchos planteaban que, si bien el uso de valores y técnicas pictóricas otorgaban valor a la imagen como representación, la alejaban de lo Fotográfico (no en

---

<sup>62</sup> “It has been denied that our art has sufficient plasticity to admit of modifications sufficient to enable a photographer to express himself in his material. We own it is limited, yet all arts have their limitations, and to be successful must work within them. (...) it has often been very clearly shown that photographic pictorial effect depends entirely on the man, and that he is not limited to prosaic actuality”. Traducción propia.

<sup>63</sup> Tal y como señala Larry Shiner en *The Invention of Art: A Cultural History*, los recursos utilizados por Robinson estaban dirigidos a crear imágenes que estuviesen en sintonía con los valores simbólicos y narrativos utilizados por los prerrafaelitas. Fue gracias a este movimiento que la fotografía comenzó a abrirse un hueco entre las artes (2003, p. 231).

## ¿Qué es la fotografía?

vano, la fotografía directa<sup>64</sup> surgió como reacción a las máximas del gusto victoriano encarnado por Robinson).

En las fotografías de Robinson no podemos asumir que aquello a lo que accedemos a través de la fotografía realmente *fuera*. Puede que sus capturas conserven el nexo con lo real –pues, al fin y al cabo, cada negativo que utiliza para construir la imagen final mantiene la premisa de haber estado en contacto con un instante-, pero la fotografía resultante nos muestra una verdad que nunca fue un hecho. En este sentido, las imágenes pueden continuar transmitiendo información –su contenido puede ser verídico- sin que ello suponga asumir que parten de una objetividad imposible. El trabajo de Robinson trata, además, de incluir el proceso de revelado en la definición de la fotografía, lo cual supone una ruptura con la hipótesis del registro

---

<sup>64</sup> Frente a la manipulación de los pictorialistas, la fotografía directa abogaba por la *fotografía pura*, imágenes en las que no se tratase de imitar la textura de medios ajenos a lo fotográfico, sino que, de una vez por todas, reconociesen las posibilidades de este medio y lo admirasen por ellas. Se denomina fotografía directa a aquella que huye de la emulación de los recursos pictóricos. Se suele otorgar este título a la obra de los fotógrafos que rechazaban la deriva pictorialista de este medio, aquellos que valoraban la fotografía como fotografía, en y por sus características propias, y no como imitación de otras artes. En *A plea for straight photography* (1904), el crítico de arte Sadakichi Hartmann da las claves de la fotografía directa a los usuarios de la cámara:

¿Y a qué llama usted fotografía directa?, podrán preguntarme. ¿Puede usted definirla? Bien, eso es bastante fácil. Confiad en vuestra cámara, en vuestro ojo, en vuestro buen gusto, en vuestro conocimiento de la composición; considerad toda fluctuación de color, de luz y de sombra; estudiad líneas y valores y división del espacio; esperad pacientemente hasta que la escena o el objeto de vuestra visión se revele en su momento supremo de belleza; en otras palabras, -componed tan bien la imagen que queréis hacer, que el negativo sea absolutamente perfecto y necesite poca o ninguna manipulación. No pongo objeción al retoque, a la artimaña o al énfasis, mientras no interfieran con las cualidades naturales de la técnica fotográfica.

La idea de *no intervención* se ha mantenido como una de las máximas que debe respetar la fotografía documental, por lo que resulta inevitable que se establezca un paralelismo entre ambas locuciones.

Tal y como destaca Beaumont Newhall en *Historia de la fotografía*, la fotografía directa tiene una tradición que se remonta a los orígenes del propio medio (2002, p. 167). El retoque de los retratos tan solo se hizo frecuente, como señala el autor, a partir de la implantación del colodión húmedo, pues tanto el daguerrotipo como el calotipo eran demasiado frágiles para permitir su manipulación.

## ¿Qué es la fotografía?

mecánico que más tarde enarbolarán los fotógrafos defensores de la *fotografía directa*. Su propuesta hace que identifiquemos cada toma con la representación: esto no es una pipa, ni una chica moribunda. Esto no es la guerra, es una representación de la guerra. De esta manera, la imagen podrá provocar una experiencia estética placentera sin caer en el morbo, pues lo que produce el deleite será la representación, y no la realidad que fue su embrión.

La era digital no ha supuesto sino la ampliación y perpetuación de las ideas que estaban presentes en *Fading away*. Los dispositivos actuales no reproducen lo real a través de las leyes de la naturaleza: crean un código en el cual se inscribe el instante que presencia la cámara. De esta manera, lo sucedido es codificado y decodificado al menos una vez, lo cual rompe necesariamente con la ilusión de la *fotografía directa* y, en consecuencia, con el espejismo de los hechos. La fotografía digital no introduce nada que no estuviese ya presente en las primeras instantáneas, pero potencia la diferenciación entre hechos y verdad que planteaba Robinson hasta que la supuesta objetividad metamorfosea en absoluta subjetividad. Todas estas cuestiones han hecho que sean muchos los que declaren la defunción de la imagen fotográfica. La Fotografía ha muerto, y en su lugar se ha colocado la postfotografía. Para muestra, analicemos la siguiente imagen (figura 2).

Ante esta captura, el objeto fotográfico podría ser, como dicta la tradición, confundido con su referente. De esta manera, asistiríamos a una experiencia indirecta de una guerra, un conflicto que rápidamente vincularíamos con alguna de las contiendas en las que está implicado el islamismo radical (detalle que asumiríamos por la barba del combatiente). Pero, como sabemos, hemos pasado de la premisa de presentación a la supremacía de la representación: esto no es una guerra. Es más: ni siquiera nos remite,

¿Qué es la fotografía?



Figura 2

Joan Fontcuberta, *Deconstructing Osama*, 2007

## ¿Qué es la fotografía?

aunque sea a través del filtro de la subjetividad, a una escena extraída de la batalla. Ante esta captura, el objeto fotográfico podría ser, como dicta la tradición, confundido con su referente. De esta manera, asistiríamos a una experiencia indirecta de una guerra, un conflicto que rápidamente vincularíamos con alguna de las contiendas en las que está implicado el islamismo radical (detalle que asumiríamos por la barba del combatiente). Pero, como sabemos, hemos pasado de la premisa de presentación a la supremacía de la representación: esto no es una guerra. Es más: ni siquiera nos remite, aunque sea a través del filtro de la subjetividad, a una escena extraída de la batalla. Y, si lo hace, es solo a medias. La toma forma parte de la serie *Deconstructing Osama*, creada por Fontcuberta en 2007. Se trata de un trabajo de marcada ironía, en la que el autor utiliza su propia imagen, tras caracterizarse como islamista según el estereotipo, para narrar la historia de un actor que se hizo pasar por terrorista. Con este cometido recurre a imágenes reales, extraídas de la cadena de noticias Al Jazeera, sobre las que coloca sus retratos. El propio Fontcuberta define su trabajo en los siguientes términos en la entrevista que concedió al diario *El País* en 2007:

Juego con la idea de que todos estos terroristas fueran en realidad actores contratados por servicios de inteligencia para representar a los villanos. Esa es una idea que le ha pasado por la cabeza a mucha gente. Sencillamente parece imposible que ese mundo de la cueva en algún lugar de Afganistán, esos vídeos caseros, de estética tan doméstica, sea todo algo real. Resulta increíble que a unos tipos que tuvieron la capacidad tecnológica suficiente para montar y realizar



## ¿Qué es la fotografía?

el 11-S, la sofisticación y el dinero no les alcance para grabar unos vídeos como Dios manda<sup>65</sup>.

Joan Fontcuberta ya cuestionó el vínculo entre la fotografía y lo real en *El beso de Judas* (1997). Según defiende el autor –y lo hace tanto con su práctica artística como mediante su trabajo teórico- la fotografía nunca debió ser entendida en su referente, pues cada captura es invariablemente una representación. Esta realidad, que es intrínseca al medio, se ha hecho más evidente de lo que ya era gracias a los avances tecnológicos.

Recordemos que la fotografía digital nació en 1975, cuando un joven Steven Sasson, que había empezado a trabajar en la famosa Eastman Kodak dos años antes, inventó el proceso<sup>66</sup>. La primera cámara digital fue patentada en 1978, apenas tres años después de la publicación del famoso texto de Sontag y dos años antes de que viese la luz *La cámara Lúcida* de Barthes. Para cuando Fontcuberta escribió su obra más conocida, la fotografía digital ya era una realidad. No es de extrañar, por lo tanto, que dedicase parte de su reflexión a plantear la problemática derivada de este nuevo formato, si bien su aportación está dirigida a cavilar sobre la Fotografía<sup>67</sup>. Fontcuberta, que

---

<sup>65</sup> Antón, J. (11 de febrero de 2007), 'El engaño hecho arte', *El País*. Recuperado de [http://elpais.com/diario/2007/02/11/eps/1171178146\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2007/02/11/eps/1171178146_850215.html)

<sup>66</sup> Para más información acerca de los primeros pasos de la fotografía digital se recomienda la lectura de Lucas, H. C., & Goh, J. M. (2009). Disruptive technology: How Kodak missed the digital photography revolution. *The Journal of Strategic Information Systems*, 18(1), 46-55.

<sup>67</sup> Fontcuberta define la postfotografía por oposición al ideal de Fotografía. Incide en esta idea en la entrevista concedida al Círculo de Bellas Artes:

Durante un siglo y medio más o menos, la fotografía ha gozado de un estatus privilegiado y, precisamente, mi trabajo como artista ha consistido en tender trampas, en buscar las fisuras en esas convenciones culturales. Como cualquier otro lenguaje, la fotografía es algo vivo, proteico, que se va transformando al compás de una sociedad cuya tecnología y valores ideológicos evolucionan sin cesar. En la actualidad, la fotografía ya no esconde las mismas exigencias que en los siglos XIX y XX, porque se la está encomendando a otro tipo de mandato y porque a todas luces las necesidades de expresión y de función de la imagen también han cambiado. Estamos entrando en una etapa post-fotográfica.

Villa, J. F., & Alcubilla, F. J. A. (2013). El instante indeciso: entrevista con Joan Fontcuberta. *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*. Recuperada de

## ¿Qué es la fotografía?

definía por aquel entonces la fotografía como “una ficción que se presenta como verdadera” (1995, p. 15), la desvincula, de una vez por todas, de la evidencia. La imagen es maleable y falible, señala (1995, p. 78), para concluir que “la fotografía es pura invención. Toda la fotografía. Sin excepciones” (1995, p. 167). Y ha sido así desde siempre, como hemos anticipado. La aparición de lo digital solo ha evidenciado lo que era un secreto a voces; no inventa nada, pero hace que todo lo que ya estaba implícito en el proceso fotográfico sea “más fácil y más rápido” (1995, p. 127).

Todavía no había concluido el siglo XX y Fontcuberta ya anticipaba la muerte de la fotografía tal y como la conocíamos:

Otra cosa sería cuestionar si la fotografía digital es todavía “fotografía”. Si a la fotografía en movimiento la llamamos “cine”, bien podría suceder que a la fotografía cuya estructura formativa más íntima ha sido sustituida por un soporte numérico la llamáramos de otro modo, aunque de momento aún no se nos haya ocurrido el término apropiado (1995, p. 147).

Para el año 2010 ya tenía claro cuál sería ese nombre: postfotografía<sup>68</sup>. Como parte de su galardonado texto *La cámara de Pandora*, Fontcuberta formula este enunciado:

---

[http://www.circulobellasartes.com/fich\\_minerva\\_articulos/El\\_instante\\_indecisivo\\_\(10517\).pdf](http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/El_instante_indecisivo_(10517).pdf)

<sup>68</sup> Fontcuberta no es el único que utiliza este término para denominar la nueva manera de entender la imagen fotográfica. En 1994, William J. Mitchell publicó *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-photographic Era*, cuyo título es toda una declaración de intenciones. Para el autor, la imagen postfotográfica, fruto del avance de la tecnología, se habría instalado en la sociedad en la década de los 90, y predijo que su influencia en la cultura y en la sociedad sería tan potente que acabaría con la idea de la Fotografía tal y como la conocíamos. Göran Sonesson también considera que el cambio de paradigma está vinculado al avance tecnológico. Para el autor, el mundo postfotográfico es aquel que queda después de que la imagen digital modifique el sentido de la Fotografía.

En *Post-Photography: the artist with a camera* (2014), Robert Shore trata de proporcionar otra definición a lo postfotográfico que no se limite a relacionarlo con un avance de la

## ¿Qué es la fotografía?

Lo que por encima de todo se pone en evidencia es su obsolescencia histórica. La fotografía electrónica, en este sentido, no constituye una simple transformación de la fotografía fotoquímica, sino que introduce toda una nueva categoría de imágenes que ya hay que considerar “postfotográficas” (2011, pp. 60-61).

La postfotografía surge, por lo tanto, en el momento en el que la imagen se vuelve digital<sup>69</sup>. Pero ¿a qué denominamos fotografía digital? El teórico catalán propone aplicar este término a toda imagen cuya visualidad depende de una retícula de píxeles (2010, p. 61). Esto supone que entenderemos como tal no solo a las imágenes que han sido creadas como archivos de código, sino también aquellas capturas que pasan a formar parte de este lenguaje binario (al ser escaneadas, por ejemplo).

---

tecnología. Para el autor, este tipo de imagen no forma parte de un movimiento artístico, sino que se adscribe a un momento concreto en el que la idea de objetividad ha sido puesta en entredicho. Tal y como proclama,

la idea de que la fotografía está por encima de todo otro medio de testimonio prevalece; una modesta ventana hacia el mundo que se ocupa principalmente de grabar aquello a lo que despreocupadamente nos referimos como 'realidad'. En el ambiente intelectual y tecnológico del tercer milenio, la noción de la verdad objetiva -el sustento de la generación previa de fotógrafos- está constantemente bajo pruebas; la línea divisoria entre hecho / ficción es borrosa en el trabajo de post-fotográfico. En general, el último que se debe esperar de la fotografía en estos días es la verdad objetiva (2014, p. 8).

Profundizaremos en cómo se relaciona el concepto actual de lo real con la caída en desgracia de la Fotografía en el capítulo que dedicaremos a reflexionar sobre la relación entre lo fotográfico y lo real.

<sup>69</sup> Otros autores proponen que la fotografía ha dejado de ser un objeto físico para transformarse en código y, por ende, en información. Esta metamorfosis supone, a su vez, una variación de su forma de difusión. El medio digital proporciona a la imagen unas posibilidades de reproducción e interacción que eran impensables para la fotografía tradicional, y que también afectan a la forma en la que se percibe la imagen. En *After photography* (2010), Fred Ritchin propone que la fotografía debe ser entendida del mismo modo que el hipertexto. Cada pixel puede llevarnos a una nueva realidad sin modificar por ello la esencia de la captura a la que enfrentamos. La imagen puede, en su vertiente de archivo digital, estar formada por varias capas de identificación, que se desvelan cuando el espectador dirija su cursor a espacio virtual que ocupa la instantánea. En ello consiste su propuesta, denominada por él mismo como hiperfotografía.

## ¿Qué es la fotografía?

En un artículo publicado en el diario *La Vanguardia*, el fotógrafo nos advierte de que

el reto que a la vuelta de la esquina aguarda pues a una consideración holística de la imagen no puede contentarse con el trasvase ontológico que produce la sustitución de la plata por el silicio y de los granos de haluro por los píxeles. Difuminados completamente los confines y las categorías, la cuestión de la imagen postfotográfica rebasa un análisis circunscrito a un mosaico de píxeles que nos remite a una representación gráfica de carácter *escritural*<sup>70</sup>.

La postfotografía no constituye únicamente una revisión de las consideraciones ontológicas, epistemológicas y fenomenológicas de la imagen, sino que trae consigo un nuevo epígrafe: lo social. Y no se trata de que la fotografía no tuviese una implicación social previa a su reconfiguración digital: “La postfotografía no es más que la fotografía adaptada a nuestra vida *online*”. Este elemento será clave a la hora de analizar el papel que toma el espectador en una nueva sociedad en la que no solo participa de la obra en su recepción, sino también en su difusión. Desarrollaremos esta cuestión en el apartado dedicado a analizar el papel que juega el espectador en el proceso fotográfico. En definitiva, la fotografía sigue encontrando su significado, según propone Foncuberta, en algo que es externo a ella misma. Porque “soltando amarras de sus valores fundacionales, abandonando unos mandatos históricos de verdad y de memoria, la fotografía ha terminado cediendo el testigo: la postfotografía es lo que queda de la fotografía”.

La fotografía nunca se ha situado realmente en la dicotomía entre presentación y representación, trasladada a la eterna división entre

---

<sup>70</sup> Extracto de Foncuberta, J. (11 de mayo de 2015), Por un manifiesto postfotográfico, *La Vanguardia*.

## ¿Qué es la fotografía?

documento y arte. Toda fotografía es representación, aunque la imagen parta de la realidad para constituirse. Es imposible separar aquello que tendría valor de prueba –el contenido de la imagen– con la forma en la que esta se presenta –la estetización necesaria de lo real, que es distorsionada para dar lugar al objeto fotográfico. De esta manera, nunca podremos asumir que la experiencia estética se sitúa directamente en la ilusión perceptiva de atender a la realidad que se conjuga como referente. Asimismo, toda captura supondrá, necesariamente, la estetización de lo real, posibilitando así la experiencia estética al entender la imagen como todo, y no solo como la emanación de su referente.

Del mismo modo que, frente a un retrato pictórico que pretende ser fiel a lo real, podemos adquirir conocimientos sobre la persona inmortalizada por el autor, e incluso placernos en sus facciones, el valor documental de una fotografía recaerá necesariamente en la intencionalidad con la que dicha captura ha sido elaborada. Pero el reconocimiento de la subjetividad creadora implica, a su vez, la aceptación de la fotografía como representación, aun cuando se trate de minimizar el impacto de la creación en pos de la supuesta transparencia del medio. No obstante, y mal que les pese a aquellos que se sitúan en la vanguardia del pensamiento, siguen existiendo aquellos que niegan las posibilidades creativas de lo fotográfico, acérrimos defensores de la objetividad natural del medio. Una amplia mayoría de la población sigue recurriendo a la cámara como forma de generar evidencias, ya sea para crear información o como parte de un proceso de autodefinición cuya finalidad es puramente social. Y todos somos, a la vez, conscientes de cómo los avances tecnológicos han cambiado nuestra relación con la imagen, todos partimos de la suspicacia; de la posibilidad de toda imagen de ser ficción.

## 2. El proceso fotográfico

La fotografía siempre ha sido manipulación<sup>71</sup>. Sin embargo, como hemos desarrollado en el apartado anterior, su rasgo definitorio se constituye en torno a su objetividad. Es gracias a esta presunta imparcialidad, afianzada en el supuesto registro mecánico de lo real, que la imagen fotográfica ha servido de prueba, huella y testimonio desde su invención. El hecho de que el acto de fotografiar haya sido entendido como el instante en el que la cámara se apropia de lo real es el responsable de esta identificación. Si consideramos que lo propiamente fotográfico es ese momento en el que el dispositivo fotográfico recoge la luz reflejada por la naturaleza a la que enfrenta, no es de extrañar que la percepción del objeto fotográfico haya estado siempre condicionada por la percepción de su referente. A través de este planteamiento podemos comprender, además, las reprobaciones esgrimidas ante cualquier intento de estetización: debemos asumir que, para aquellos que abogan por esta postura, el embellecimiento de una captura – realizado siempre por medios extrafotográficos- supone el embellecimiento de la realidad hacia la que señala la imagen. Emerge así la problemática moral inseparable a la reflexión que nos ocupa: si una fotografía de guerra es entendida como una presentación de dicha realidad, ¿supone la apuesta por lo estético la idealización de lo real? En la misma línea se plantea una

---

<sup>71</sup> “Todas las imágenes del mundo son el resultado de una manipulación” (2013, p. 13) apunta Didi-Huberman en *Cómo abrir los ojos*, breve introducción a *Desconfiar de las imágenes* (Farocki, H). “La cuestión es, más bien, cómo determinar, cada vez, en cada imagen, qué es lo que la mano ha hecho exactamente, cómo lo ha hecho y para qué, con qué propósito tuvo lugar la manipulación” (2013, p. 14).

segunda cuestión: ¿Es percibir estéticamente la imagen atender estéticamente lo real hacia lo que esta nos remite?

Si ampliamos la definición de lo fotográfico hacia aquellos factores que siempre han formado parte de este proceso, pero que, por diferentes motivos, han sido obviados, veremos cómo la dualidad que se sitúa entre apostar por lo estético o respetar lo moral no llega a formularse. Cada uno de los estratos que dan lugar a aquello que percibe el espectador estetizan, de una manera u otra, la fotografía. Es por este motivo por lo que la imagen ha pasado de ser entendida como presentación a ser interpretada como lo que siempre fue: representación. Incluso si reconocemos que en el fondo de cada toma existe un fragmento de lo real proporcionado por la cámara —el inconsciente óptico, que diría Benjamin—, hemos de admitir que aquello que fijó la cámara pasa por numerosos filtros que lo modifican antes de ofrecerlo a la mirada de su público. Aunque el problema moral seguirá latente en este nuevo planteamiento, el hecho de que una representación siempre sea un producto estetizado modifica las cuestiones formuladas desde este enfoque. La estetización de la fotografía de guerra no supondrá, en este sentido, la estetización del sufrimiento causado por el conflicto, sino de su representación, aunque accedamos a lo real a través de la imagen.

Pero volvamos al punto de partida: la identificación de lo fotográfico con el instante en el que el dispositivo inmortaliza la realidad a través de la técnica. Por norma general, consideremos que fotografiar es, precisamente, *tomar una foto*<sup>72</sup>. El conflicto comienza incluso con esta ingenua descripción. ¿Por qué deberíamos hablar de tomar y no de hacer o crear? ¿Por qué fijar

---

<sup>72</sup> El uso del verbo *tomar* aplicado al gesto de fotografiar no está tan generalizado en la lengua española, en la que se utiliza generalmente la fórmula *hacer una foto*. Esta distinción es más evidente en otras lenguas. En inglés se emplea la construcción “to take a picture”, mientras que en francés, que también admite el enunciado *faire une photo*, está más arraigado *prendre une photo*.

y no producir? El uso del verbo “tomar”, que no implica más que la apropiación de algo ya existente, se asocia con la concepción del registro mecánico de lo real. Parece lógico que, para aquellos que creían fervientemente en el desvelamiento de la naturaleza a través de la cámara, no existiese posibilidad de innovación. El nuevo dispositivo se limitaba a utilizar las leyes de la óptica y la química, las de la propia naturaleza, para proporcionar a aquel que usaba esta tecnología la mimesis perfecta. La concepción del acto fotográfico como registro objetivo de la realidad parte, indudablemente, de este planteamiento.

Tal y como sabemos gracias al breve repaso que hemos realizado a través de la teoría de la fotografía, poco tiempo duró la ilusión de que la realidad se nos presentaba en sí misma y por sí misma a través de lo fotográfico. Pronto llegaron las primeras observaciones acerca del papel que desarrollaba el fotógrafo en un proceso que, ahora sí, comenzaba a ser entendido como una suerte de creación. Sin embargo, la fe en la objetividad de la imagen se mantuvo, si bien se empezó a plantear que esta realidad no era lo Real, sino una fracción de esto mismo, seleccionada a su antojo por el fotógrafo. Pese a ello, la capacidad de actuación del dueño de la cámara era limitada: solo podía pulsar el disparador y asegurarse de inmortalizar aquello que había presenciado. Esta idea sigue vigente a día de hoy, aunque ya se le ha reconocido al fotógrafo una potestad mayor sobre lo que quiere retratar.

Poco a poco se empezó a plantear la eventualidad de que el fotógrafo no fuese un ser inerte e inmutable, capaz de registrar lo real sin modificarlo. De esta manera, se comenzó a entender la figura del camarógrafo como alguien que toma partido, que muestra aquello que le interesa y que está condicionado por sus creencias, sus decisiones, gustos y ambiciones. Pese a ello, la posibilidad de ficción continuó sin ser reconocida. Dado que la



comprensión de lo fotográfico empieza y acaba en el momento en el que lo real queda capturado en el soporte —ya sea en papel fotosensible o en un sensor—, la fotografía no puede, en ningún caso, ser ficcional. Todo lo que aparece debió estar necesariamente allí. Retomaremos esta idea en el apartado que dedicaremos a analizar la relación que mantiene la imagen fotográfica con su referente —esto es, con lo real— a fin de considerar la posibilidad de ficción en este medio.

A la par que se ampliaba la definición de fotografiar hacia el fotógrafo, la explicación se prolongaba ligeramente hacia el proceso de posproducción de la imagen. El fotógrafo no solo modificaba los elementos de manera previa a ese instante mágico en el que la luz dibuja lo real, sino que también era capaz de modificar los resultados de ese momento en el laboratorio. Se comenzó entonces a considerar como parte del verbo fotografiar, en tanto que es una pieza de la producción de la imagen final, el proceso por el cual se realizan ligeros retoques en el cuarto oscuro. Estas modificaciones solo serán reconocidas como pertenecientes al desarrollo siempre y cuando no supongan una alteración evidente del contenido o, dicho de otro modo, siempre que se mantengan dentro de los estándares de lo que define a lo fotográfico: la óptica y la química. Si mediante un proceso químico es posible virar el color de la imagen original hacia una tonalidad azul, añadir una pequeña cantidad de hierro a la tina de revelado no estará censurado. Si el fotógrafo decide manipular los tiempos de exposición de cada zona para conseguir un positivo de mayor calidad cromática, no hay problema alguno.

Fotografiar subsume, así, el acto de positivar. Pero solo si los métodos no exceden lo que se conoce popularmente como Fotografía. Si un autor decide que la suma de dos instantáneas da lugar a una imagen de mayor interés, debe catalogar esta imagen como fotomontaje (o fotoilustración).

Si decide jugar con el negativo para realizar imágenes imposibles, deberá adscribirse, de nuevo, a esta categoría, pero no a lo fotográfico. Muestra de ello es *Group of Thirteen Decapitated Soldiers*, una construcción de autor desconocido que fue tomada en algún momento de 1910 (figura 3). A través de la superficie de la captura, varios soldados nos devuelven la mirada, sonrientes. Pero algo falla: sus cabezas no coronan sus hombros, sino que se encuentran a la altura de sus cinturas. Son 13 decapitados los que, manteniéndose en pie, evidencian la naturaleza ilusoria de esta imagen. Nadie catalogaría esta captura en otros términos que no fuesen los del fotomontaje. Sin embargo, el punto de partida es el mismo: la inmortalización de lo real mediante medios químicos (hoy electrónicos). Al ampliar la definición del gesto de fotografiar hasta el momento en el que la imagen abandona el laboratorio, podemos afirmar que no todos sus productos son fotografías. O, al menos, así argumentarían los más críticos.



Figura 3

*Group of Thirteen Decapitated Soldiers*, autor desconocido (alrededor de 1910)

Trazar una línea divisoria entre los métodos que se consideran fotográficos y aquellos que no lo hacen se torna, cuanto menos, difícil. ¿Es la doble exposición un método propiamente fotográfico? Si nos atenemos

simplemente a la manera de producir la imagen, la respuesta sería un sí rotundo. Incluso el vínculo con lo real permanece intacto, aunque se camufle para dar lugar a una tercera figura. Sin embargo, la nueva representación no se corresponde con lo real, sino que se trataría de una ficción creada a partir de realidades. ¿Cómo deberíamos clasificarla? No profundizaremos aquí en esta problemática, en la que nos adentraremos cuando analicemos el fenómeno de la percepción de lo real en la fotografía. Sin embargo, consideraremos que el proceso de edición de la imagen sí forma parte de lo fotográfico para poder avanzar hacia el siguiente nivel.

Hasta el momento, la fotografía ha sido descrita desde una perspectiva simplista, que considera lo fotográfico como un proceso de creación controlada y lo más objetiva posible. El resultado final es la foto que, en principio, se presentaría como una obra clausurada. Todo lo que el espectador necesita saber de la imagen viene dado, si no por la misma imagen, por el propio autor. Ahora bien, esta concepción de lo fotográfico como producto cerrado tampoco es fiel a lo que realmente interviene en el proceso de creación de la representación fotográfica.

En su *Cámara Lúcida*, Barthes identifica tres papeles relevantes en lo que a la fotografía se refiere. De un lado se encuentra el papel del *operator*, el fotógrafo. Junto a él aparece la figura del *espectator*, el espectador, a la que acompaña un tercer elemento, el de lo fotografiado, que el autor llama el *specktrum* de la fotografía. Su análisis se decanta por adoptar el punto de vista del público, pues considera que su falta de experiencia como fotógrafo le impide llevar su planteamiento a la experiencia de esta figura. Y es, precisamente, la figura del espectador la que ha permanecido ausente de nuestra definición de lo fotográfico hasta ahora.

Lo fotográfico tiende a definirse desde una perspectiva que podríamos englobar dentro de la estética de la creación, pese a que, por norma general,

se limita o ignora la subjetividad del fotógrafo. Sin embargo, la propia naturaleza de la fotografía impide asignarle una única lectura, un único uso. El reportero podrá elaborar una instantánea de gran potencia y significado evidente, pero no puede anticipar las condiciones en las que el espectador llegará a ella. Nos trasladamos, así, a una forma de entender la representación más cercana a la estética de la recepción, planteamiento que desarrollaremos en profundidad en este apartado para entender su repercusión en las posibilidades estéticas de la fotografía de guerra.

Barthes anticipaba el interés que tendría el estudio de la fotografía desde el punto de vista del espectador. Sin embargo, su público no tenía plena libertad a la hora de interpretar la imagen, sino que mucho venía dado por la propia esencia de la fotografía. Hubo que esperar a la aparición de *El acto fotográfico* (1986), de Philippe Dubois, para que la recepción pasase a ser entendida como una parte más del proceso de producción de lo fotográfico. Señala el autor que “este «acto» no se limita trivialmente al gesto de la *producción* propiamente dicha de la imagen (el gesto de la «toma») sino que incluye también el acto de su *recepción* y de su *contemplación*” (1994, p. 11), idea en la que incide al plantear que

con la fotografía, ya no nos resulta posible pensar la imagen fuera de su modo constitutivo, fuera de aquello que la hace ser como tal, dando por supuesto por una parte que esta «génesis» puede ser tanto un acto de producción propiamente dicho (la «toma») como un acto de recepción y difusión” (1994, p. 56).

Forman parte de la imagen, en consecuencia, tanto la recepción como la difusión, y no podría comprenderse el fenómeno de lo fotográfico sin ellas. Una vez que extendemos el proceso de creación de la imagen fotográfica hasta el momento justo de su acogida, muchas de las fórmulas que se han

aplicado y respetado para reflexionar sobre lo fotográfico dejan de ser válidas.

Para empezar, debemos desprendernos de la prisión de lo objetivo. Esta solo se aplica si nos mantenemos en el primer estadio de la fotografía, esa que consideramos Fotografía, en la que la presencia del hombre no es necesaria, pues el proceso se reduce al obturador abierto que deja pasar la luz y, por tanto, las formas, hacia el material fotosensible. Existen, por supuesto, experiencias en las que no existe fotógrafo. O en las que, al menos, no existe voluntad de fotografiar. Pero, por norma general, detrás de todo dispositivo hay un individuo que se encarga de hacer posible este fenómeno. Incluso cuando esa persona trata de permanecer al margen de la fotografía lo máximo posible, su presencia es innegable.

Si a ello le sumamos la inclusión de la posproducción como parte necesaria de la creación de la imagen, las teorías que veníamos manteniendo parecen empezar a perder su estabilidad. Principalmente porque, al desaparecer la idea de fotografía como registro mecánico de la realidad, su nexo con lo verdadero se desploma. Cobra especial importancia en este punto el desarrollo de nuevas técnicas de edición de la imagen, mucho más sofisticadas de aquellos rasgados y tintas que se utilizaban antiguamente. En la nueva fotografía, cuya unidad base es el píxel, el entramado realidad-ficción se complica aún más. Es así porque los píxeles son, a su vez, código, y el código de un píxel que depende de lo real y el de uno que ha sido creado específicamente para formar parte de la imagen no se diferencian entre sí. ¿Entenderíamos como fotográfico el proceso de elaboración de áreas completas de información que no surgieron de un encuentro fortuito con

lo real? Y, del mismo modo, ¿qué relación mantiene con lo real un archivo corrupto? ¿Es la estética del *glitch* parte inevitable de esta nueva fotografía<sup>73</sup>?

El último eslabón de esta cadena, el broche perfecto de lo fotográfico, es la figura del espectador. De él depende la definición de la imagen que tiene delante. Es esta la figura que nos interesa, pues es en el público donde tiene lugar la percepción estética de la fotografía de guerra. No entraremos a discutir si el fotógrafo participa de esta vivencia, al menos como creador, pues sería introducirnos en el terreno de la moral, un enfoque que, si bien es transversal a este trabajo, no debería ser el eje principal del mismo. Sí nos interesa, sin embargo, la experiencia que tiene el propio fotógrafo como espectador de su obra. Porque la experiencia estética que nos concierne es la de la recepción de la fotografía, y no la posibilidad de experimentar placer al producirla.

Estos son los tres apartados imprescindibles que destaca Barthes. Sin embargo, en el proceso fotográfico entran en juego otros factores que no fueron contemplados por el pensador. Nos referimos, precisamente, a

---

<sup>73</sup> La manipulación o alteración del código constitutivo de la imagen ha sido un recurso que ha interesado a varios artistas. Esta práctica se establece como reflexión acerca de la volatilidad de las tomas y la memoria asociada a estas, o bien como un cuestionamiento acerca de la relación que mantiene la fotografía digital con la realidad y, por lo tanto, se utiliza para meditar acerca de la posibilidad de conocer lo verdadero a través de ellas. Así sucede, por ejemplo, con las fotografías del proyecto *Recuperación de datos* (2010-2014), obra de Diego Collado, en las que recupera imágenes que han sido eliminadas de distintas tarjetas de memoria, valiéndose para ello de un *software* que consigue rescatar las capturas perdidas, aunque lo hace solo de manera parcial. En los espacios vacíos, el programa inserta patrones llenos de texturas y color que nos remiten de manera directa a la estética del error tecnológico al que acude el arte glitch. David Birkin desarrolla una práctica similar, pero distinta. Para su proyecto, Birkin modifica directamente el código de la imagen, insertando en él información ausente en su forma visual. Fruto de esta alteración surge *Embedded* (2011), una serie de fotografías acompañadas del texto manipulado que les da origen. Pese a que la imagen se distancia de lo ocurrido, ya que se evidencia su condición de representación digital al editar su código, su compilación nos proporciona un saber que, de haber atendido únicamente a la captura, no estaría presente. De nuevo, la estética del error aparece como indisociable de una nueva manera de entender la fotografía, en la que la imagen es siempre una abstracción de lo real.

aquellos apartados sobre los que Vilem Flusser reflexiona en *Por una filosofía de la fotografía* (1989). En este texto, el filósofo introduce aspectos que habían pasado desapercibidos en la construcción de lo fotográfico, pero que afectan notablemente a la imagen. Nos referimos, de una parte, a la cámara, el “aparato”<sup>74</sup> imprescindible para la creación de lo que Flusser denomina “imágenes técnicas”<sup>75</sup>; de otro lado, el autor incide en la importancia de la distribución de la fotografía, esto es, del contexto al que se deriva la imagen.

El apartado que abrimos a partir de esta breve introducción aboga por una ampliación de la definición de la fotografía, proceso creativo que debe ser entendido en su totalidad. Al extender los límites de lo que supone fotografiar desde el instante en el que el material fotosensible imprime lo real hacia cotas que, si bien siempre han formado parte de la construcción de la fotografía, continuamente han sido consideradas como ajenas a lo fotográfico, se evidencia la cualidad de representación de la imagen. La

---

<sup>74</sup> Los aparatos son, según considera Flusser, objetos creados y, en consecuencia, parte de la cultura. El aparato se erige como último estadio de una cadena que se identifica con los periodos de transformación que ha pasado la humanidad: de las manos al aparato, pasando por las herramientas y las máquinas. En el ‘léxico de conceptos básicos’ que acompaña a la obra estudiada encontramos una definición redactada por el propio pensador: un aparato es “un juguete que simula el pensamiento” (Flusser, 2001, p. 79). En fotografía, la cámara actuaría como un aparato contra el que el ser humano juega hasta imponer su libertad. Volveremos a plantear estas ideas en nuestro análisis de la cámara como parte ineludible del gesto fotográfico.

<sup>75</sup> Imágenes técnicas son aquellas creadas por aparatos. La fotografía quedaría subsumida a este grupo. El propio Flusser reflexiona sobre la naturaleza de estas imágenes en *Nuestras imágenes* (2015)

Las imágenes técnicas son esencialmente diferentes de las imágenes tradicionales. Las imágenes tradicionales son producidas por el hombre, y las imágenes técnicas, de aparatos. El pintor coloca símbolos sobre una superficie con el fin de significar una escena en particular. Los aparatos son cajas negras que están programadas para devorar síntomas de escenas y para escupir estos síntomas en forma de imágenes. El aparato transcodifica síntomas en imágenes. El programa del aparato deriva de textos; por ejemplo, de ecuaciones químicas y ópticas. De esta manera, el aparato transcodifica síntomas en imágenes en función de textos. Son cajas que devoran la historia y la expulsan post-historia.

El problema, señala el autor, es que la sociedad sigue leyendo las imágenes técnicas como si de imágenes tradicionales se tratasen, como si tan solo fuesen representaciones del mundo.

apertura del gesto hace que sea necesario definir la fotografía no solo por lo real en ella contenido, sino también por la manera en la que este testimonio llega a su público, pues, recordemos, forma y contenido son percibidos como una sola cosa.

Dedicaremos la siguiente sección a analizar, paso a paso, todos los elementos que contribuyen a la creación de la imagen fotográfica. Hablaremos, por lo tanto, del fotógrafo como creador, pero también de la cámara y del contexto, así como del referente, el espectador y la propia fotografía como objeto. Plantearemos, asimismo, las posibilidades estéticas que introduce cada nivel que participa en este proceso. De esta manera, se hará evidente que, si bien toda captura parte de la perpetuación de una pequeña fracción de lo real, la habilidad de reconocer este nexo con lo existente no implica la asunción de la fotografía como presentación, ni implica necesariamente la sumisión de los elementos propios de la representación al contenido-realidad. A partir de esta premisa se demostrará que, al ser la imagen representación, no se debe vincular su potencial estético a la realidad contenida, sino al objeto fotográfico como totalidad. De esta manera, dejaremos atrás el pesado lastre que había impedido que la fotografía de guerra fuese analizada como objeto estético en potencia, y seremos capaces de estudiar el fenómeno de su estetización sin que ello suponga caer en la inmoralidad.

### **2.1 El *operator*: del fotógrafo al editor**

El alcance de influencia que ejerce el autor en la imagen final es una cuestión controvertida. No es posible dictaminar una definición fija, que se aplique desde el inicio de lo fotográfico hasta su última instancia –la imagen tal y como la conocemos hoy- porque la figura del creador ha experimentado tantas conversiones como han afectado a su medio y a su entorno. Es imposible, por lo tanto, acercarse a la figura del productor asumiendo que



su actividad se ha limitado a una sola manera de acercarse a lo fotográfico. Por norma general, asumimos que aquel que trabaja con la imagen fotográfica es *fotógrafo*. Y por fotógrafo entendemos “persona que hace fotografías<sup>76</sup>”. Esta aclaración limita la actividad creativa del productor al momento de la génesis de la imagen. Pero si entendemos lo fotográfico como el proceso que culmina en la recepción de la imagen, existen multitud de tiempos en los que el creador puede intervenir para modificar el significado de la toma que elabora. El fotógrafo no tiene por qué limitar su labor, entonces, a ser el que inicia el proceso con el gesto de pulsar el disparador. Su participación puede prolongarse hasta el momento mismo en el que la imagen es percibida por su público. Así, nuestro nuevo fotógrafo será aquel que concibe la imagen, el que enfrenta el mundo con su cámara, el que utiliza el laboratorio para intervenir en la instantánea tomada, el que selecciona el título o el pie de foto, el que elige el orden en el que exhibirá sus capturas para conservar el mayor control posible sobre su significación. Todos y cada uno de estos pasos intervienen en la construcción final de la imagen fotográfica y, por lo tanto, entendemos que el fotógrafo participa de ellos. Ahora bien, ¿seguiríamos llamando fotógrafo a aquel que crease objetos fotográficos omitiendo alguno de estos pasos? ¿Es fotógrafo quien idea la imagen pero encarga el proceso técnico a un equipo? ¿Cómo denominaríamos a la figura que crea realidades a partir de capturas que tomaron otros?

Para responder a todas estas cuestiones lo mejor es volver al momento en el que se produjo el nacimiento de la imagen fotográfica. Durante la prehistoria de la fotografía, el creador no era tal. Y es que ser autor de algo conlleva adoptar un rol activo para con ese algo, mientras que las primeras

---

<sup>76</sup> Definición proporcionada por la Real Academia de la Lengua Española. Disponible en <http://buscon.rae.es/drae/srv/search?val=fot%F3grafos>, recuperada el 6 de diciembre de 2015.

teorías de la fotografía consideraban al fotógrafo un mero intermediario entre la naturaleza y su exposición en el material fotosensible. Como vimos en el primer capítulo, su cometido quedaba reducido a facilitar un proceso químico en el cual tenía una intervención limitada, si es que acaso se le reconocía capacidad alguna de participación. La fotografía era entonces entendida como una tecnología de condición similar a la de las herramientas que facilitaban un saber, por lo que no se planteaba la posibilidad de que el fotógrafo tomase partido en la revelación del referente. Así lo entendió André Bazin, que expresa su fascinación por este nuevo medio en los siguientes términos:

Por primera vez la imagen del mundo exterior se forma automáticamente sin la intervención creadora por parte del hombre según un determinismo riguroso (...) Todas las artes están fundadas en la presencia del hombre, tan solo en la fotografía gozamos de su ausencia (2012, p. 28).

Este planteamiento omite la conciencia humana para entregar el título de autor de la imagen a la naturaleza. Así queda recogido en la *Ontología de la imagen fotográfica* (1945) que propone Bazin: “En la fotografía, imagen natural de un mundo que no conocíamos o que no podíamos ver, la naturaleza hace algo más que imitar el arte: imita al artista” (2012, p. 29). Es la realidad la encargada de desvelarse a sí misma a través de los medios que le facilita la tecnología. Por obsoleta que nos parezca esta propuesta, su influencia se prolonga hasta nuestros días, camuflada en el lenguaje que utilizamos para aludir al proceso fotográfico. Todavía hay quien se refiere al gesto de plasmar lo real en el material fotosensible como “tomar”. Tomar, porque todo viene dado, porque aquel que esgrime la cámara no hace más que

inmortalizar aquello que las propias leyes de la naturaleza se encargan de reproducir<sup>77</sup>.

Poco a poco, la libertad creadora de la naturaleza se fue viendo reprimida. Y, a medida que su contribución a la creación de la imagen se iba reduciendo, el reconocimiento de la subjetividad del autor iba en alza. La dependencia que tiene la fotografía de lo real nunca ha llegado a suprimirse, como veremos en el capítulo que dedicaremos al referente, pero su contribución en la construcción de la imagen ha llegado a ser casi anecdótica. Este cambio de tornas no fue repentino y, desde luego, no es definitivo ni unilateral: todavía hay quien necesita de este vínculo de la imagen con lo real para que su creación alcance el propósito que ha diseñado para ella. Progresivamente, se fue introduciendo la conciencia humana en el proceso fotográfico. Primero se consideró que fotógrafo era aquel que señalaba hacia un fragmento de lo real, asegurándose de que aquellos que no lo presenciaron en su momento pudiesen acceder a él en diferido. Después se reconoció que su percepción de lo real y, en consecuencia, la selección de las realidades señaladas, no era aséptica, sino que se debía a las circunstancias de cada individuo. Aunque todavía se le negaba la posibilidad de intervenir directamente en aquello que lo real desvelaba por sí mismo, sí que se le reconocía cierta libertad a la hora de seleccionar qué fragmentos de la naturaleza gozaban de la importancia

---

<sup>77</sup> Esta idea aparece desarrollada en distintas obras acerca de la imagen fotográfica y ha sido planteada tanto por fotógrafos como por teóricos. Por ejemplo, se suele atribuir a Ansel Adams la pronunciación de la consigna “no tomas una foto, la haces”. Recientemente ha señalado esta distinción Robert Shore, que apunta a que “la clave está en la frase ‘tomar fotografías’. Incluso con el sentido tradicional del término, existe la suposición implícita de que las imágenes ya están ahí fuera, listas para ser tomadas por la fotografía” (2014, p. 8). La distinción es clave: hacer implica un proceso creativo, tomar implica que todo viene ya dado.

suficiente como para ser immortalizados<sup>78</sup>. Se establece, así, una concepción binaria de la construcción de la imagen fotográfica. Toda imagen tendrá, necesariamente, dos autores: la naturaleza y el operador de la cámara. Entre ellos se genera un pulso constante, en el que la libertad creadora del fotógrafo se enfrenta a las normas y requisitos impuestos por las leyes de la naturaleza.

Vilém Flusser va más allá del reconocimiento de la subjetividad del fotógrafo en la creación de la imagen y comienza a plantear las connotaciones y consecuencias que tiene esta realidad. Para el autor, incluir la posibilidad de creación en lo fotográfico no solo altera el ideal de la foto, sino que sus implicaciones abarcan incluso la manera en la que el ser humano se relaciona con lo real y con la propia imagen que crea. Para empezar, la relación que mantiene el fotógrafo con la naturaleza no es un vínculo directo, en la que ambos se sitúan en las mismas coordinadas espacio-temporales, sino que

el fotógrafo puede decir: si miro a través del visor de la cámara no veo escenas presentes, sino fotos futuras que convierto en presentes mediante la pulsación del disparador. O bien: cuando miro a través de la cámara, no se me aparece ninguna cosa real, sino que veo fotografías posibles que hago realidad pulsando el disparador (2001, p. 85).

---

<sup>78</sup> La influencia de este planteamiento llega hasta nuestros días. Así lo entiende, entre otros, el fotógrafo e historiador Boris Kossoy. En *Lo efímero y lo perpetuo*, publicada en el año 2014, el autor no duda en declarar lo siguiente:

La imagen fotográfica registra fragmentos seleccionados del mundo visible por medio de un sistema de representación visual y elaborado expresivamente según el repertorio cultural, la visión del mundo, la ideología y las convicciones de su autor. Esto significa que ella es siempre producto de una construcción; un registro obtenido a partir del proceso de creación del fotógrafo, un binomio indivisible que se establece por la relación registro/creación (2014, p. 17).

Es más:

En la fotografía se enfoca antes de tomar la foto (...). Este orden expresa un nuevo nivel de conciencia. El hecho de que fotografiemos (percibamos) y de que para ello enfoquemos (nos abramos) de alguna forma ha sido un supuesto aceptado desde siempre y ha sido tema de ilimitadas discusiones epistemológicas al menos desde los presocráticos. Pero el que fotografiemos solo aquello que enfoquemos y el que lo tomado sea una función del enfoque, esto no ha entrado manifiesta y concretamente en la conciencia hasta la invención de la fotografía (2001, p. 153).

No abundaremos, de momento, en las consecuencias que tiene la invención de la fotografía para la forma en la que las personas se relacionan con el mundo. Basta señalar que Flusser considera el primer movimiento del acto fotográfico como una interacción en la que el fotógrafo adopta un rol activo, que da comienzo a la interpretación del mundo desde el mismo instante en el que mira a través del visor. Aun así, “sabemos por experiencia propia de qué se trata al enfocar y tomar la foto. Sabemos que se trata de fabricar una imagen y que esta imagen es consecuencia de una secuencia de rayos luminosos que provocan unas reacciones químicas sobre una superficie sensible” (2001, p. 164). Pese a reconocer la participación necesaria de lo real, esta teoría no aboga por continuar con la tradición del registro mecánico de la naturaleza, sino que considera que “ya no tomamos fotos creyendo ingenuamente que representamos algo objetivo (metafísico), sino con la plena conciencia de realizarnos a nosotros mismos imaginando objetos, en cierto modo, como productos secundarios” (2001, p. 168).

Fotografiar, entendido en la definición clásica del término, se torna un acto creativo. La naturaleza queda doblegada a la voluntad del fotógrafo, que conoce sus leyes y las utiliza a su antojo para crear la imagen. Fotografiar

es, entonces, el juego de la imaginación con las posibilidades que brinda la óptica, mediado siempre por las limitaciones de la tecnología y acotado por las leyes que se aplican al espectro lumínico.

“Sea consciente o no, el fotógrafo impregna su obra con su sensibilidad y con su ideología. No cabe la neutralidad pura” (1995, p. 155), reconoce Fontcuberta en *El beso de Judas*. Y es que, si la fotografía depende de la intencionalidad de su autor, este puede ceder parte de su libertad, negar los recursos creativos de los que dispone para favorecer el autodesvelamiento de lo real. Pero incluso en estas circunstancias, en las que el autor trata de permanecer invisible para asegurar la transparencia de la imagen, su huella se imprime en la reproducción de lo real. Como indica Fontcuberta, no existe objetividad posible, aunque, por el bien de la fotografía documental, sí que puede darse un compromiso de neutralidad. Ahondaremos en las implicaciones de este pacto más adelante, a fin de entender cómo es posible el uso de la imagen como evidencia aun a sabiendas de la intervención inevitable de la consciencia del autor en la construcción de la fotografía.

En la actualidad, la figura del fotógrafo es asumida de manera similar a la de cualquier otro creador cuyo medio de trabajo sea la imagen. Las posibilidades de producción, innovación y manipulación son amplias, y, por norma general, aceptadas y bien recibidas. El problema surge cuando la finalidad de la imagen no es otra que poner de relieve una realidad, esto es, de funcionar como prueba. Esta faceta de lo fotográfico requiere el mutismo de su autor, de manera que la instantánea sea lo más próxima posible a la realidad representada. Sin embargo, el *operator* siempre interviene y modifica lo real: nunca podrá ponernos en contacto directo con ello. El buen fotógrafo, nos dice Fontcuberta, es “el que miente bien la verdad” (1995, p. 15). De nuevo, es la finalidad adjudicada a la imagen la que prescribe cómo debe comportarse su autor: la imagen testimonial debe

mantenerse fiel a lo que fue, la propuesta artística puede desviarse y generar nuevas narrativas. Así, el fotógrafo-creador podrá actuar libremente – dentro de las limitaciones impuestas por el medio- mientras que el fotógrafo-testigo deberá adscribirse a un cierto código ético que vela por su invisibilidad. Aquella persona que fabrique evidencias estará, inevitablemente, manipulando estas imágenes, pues es inevitable su intervención en el proceso por el cual lo real queda registrado. “La manipulación por tanto está exenta per se de valor moral. Lo que sí está sujeto al juicio moral son los criterios o las intenciones que se aplican a la manipulación. Y lo que está sujeto a juicio crítico es su eficacia<sup>79</sup>” (1995, p. 154), acierta a señalar Foncuberta. La interpretación de lo real es inevitable, por lo que no debería criminalizarse al autor por no ser algo que, a todas luces, es inviable. El fotógrafo no puede hacerse a un lado, no puede no alterar la escena que registra por el simple hecho de estar presente e iniciar el proceso. Incluso en aquellas imágenes en las que escapa, que las hay, su influencia se manifiesta a través del dispositivo. Mal que le pese a Bazin, no hay ausencia posible.

Aunque se ha demostrado la imposibilidad de crear una fotografía que sea ajena por completo a una subjetividad, la imagen-evidencia continúa asida al ideal de lo objetivo. Sin embargo, no todos los fotógrafos consagrados al documento parten de esta premisa: muchos asumen y explotan su participación activa. La certeza de que una imagen puede cambiar la manera

---

<sup>79</sup> De nuevo aparece la idea de intención. La cuestión no es que la fotografía haya sido construida, pues toda imagen fotográfica es, necesariamente, una representación. El problema es el motivo por el cual se realiza esta estetización, y a ello debe dirigirse la crítica moral. Esta distinción cobra especial relevancia en la materia que analizamos: frente a la estetización de la imagen, lo reprochable no es que la captura pueda generar una experiencia estética, sino los motivos por los que se ha subrayado su contenido artístico. Si la finalidad del ornato es potenciar su función de testimonio, no entrañaría ningún dilema moral. Ahora bien, si el embellecimiento de la imagen está dirigido a manipular la opinión del público sobre un conflicto, las tornas cambian.

en la que son percibidos determinados eventos y situaciones sociales, culturales y políticas, ha llevado al reconocimiento del *yo* del fotógrafo. Su figura no puede ser planteada como tabula rasa, ni sus acciones concebidas como desinteresadas o no intencionales. Un fotógrafo es una persona en el mundo. Como hemos anticipado, está adscrito a unas circunstancias concretas, una cultura determinada y una ideología propia. Y todo ello –sus miedos, sus vicios, sus debilidades y sus fobias– queda plasmado, inevitablemente, junto a aquello que inmortaliza. Las fotografías de Diane Arbus dicen mucho sobre su personalidad, y no por ello dejan de ser un retrato de la sociedad de su época. Lo mismo ocurre si nos adentramos en el mundo de *The americans* (1958), de Robert Frank. Ambos fotógrafos, como creadores, tienen un estilo al que podríamos vincular el interés estético, alejándolo de la identificación de la experiencia estética con la visualización de la realidad representada<sup>80</sup>. También quienes trabajan con la imagen documental en la actualidad tienen un estilo, capaz de atraer nuestra atención estética. Lo encontramos en propuestas de Melanie Friend (figura 4) y de Edmund Clark (figura 5), pero también en los detalles de las barricadas que retrata Kirill Golovchenko (figura 6). Incluso los reporteros que defienden las máximas de la ética periodística imprimen su personalidad en las tomas de las que pretenden estar ausentes, como sucede en las capturas de Samuel Aranda (figura 7) y Emilio Morenatti (imagen 8), por citar a dos autores de origen patrio. Incluso podríamos trasladar este planteamiento a fotoperiodistas cuya ideología es bien conocida, como

---

<sup>80</sup> La posibilidad de atender a las características propias del estilo, en lugar de percibir lo real, pone en peligro la posibilidad de entender la imagen fotográfica en su referente y, en consecuencia, puede interferir con su valor documental. Esta idea ha sido esgrimida en multitud de ocasiones como argumento en contra de la teoría de la transparencia expuesta por Scruton. Sin embargo, argumenta Lopes, es posible percibir la fotografía en su referente al mismo tiempo que se es consciente de las facultades estéticas de la imagen. Profundizaremos en estas ideas en el capítulo destinado a plantear la relación que mantiene lo fotográfico con lo real.



Gerda Taro. Su simpatía por el bando republicano, que la llevó a unirse a Hemingway y Orwell en la lucha antifascista, se hace palpable en sus instantáneas. Sin embargo, mientras que esta realidad se acepta cuando las imágenes no están destinadas a los medios de comunicación, la prensa tiende a exigir una objetividad artificial. El que fue su compañero de lucha y vida, Robert Capa, hoy venerado entre todos los fotoperiodistas, no dudó en poner su cámara al servicio de una causa que creía justa: la del bando republicano durante la Guerra Civil. Capa nunca pretendió ser invisible ni imparcial y, sin embargo, ha pasado a la historia como uno de los mejores fotoperiodistas que han existido. ¿Por qué los criterios que sirven para valorar su trabajo son tabú para muchos pensadores y profesionales a la hora de evaluar la obra de tantos otros? Retomaremos esta idea más adelante.

El fotógrafo es el encargado de construir la imagen, de seleccionar un determinado encuadre y una iluminación concreta. Se trata, pues, de un proceso creativo, incluso cuando esta inventiva se dirige solo a los parámetros por los que el autor opta para su dispositivo. Puede modificar el referente a su antojo, de manera que la imagen resultante sea exactamente aquella que había esbozado previamente. E incluso puede intervenir aquello que la luz grabó en su dispositivo para asegurar que la fotografía cumple con sus expectativas. Esto se debe a que, como hemos anticipado, el proceso de creación de la imagen no se limita al encuentro entre el fotógrafo y lo real. Dicho procedimiento se prolonga hasta el laboratorio, ya sea este digital o analógico. La posproducción es inevitable para todas las capturas. Unas precisan de químicos para desvelarse y fijarse, otras requieren del *hardware* adecuado para transformar el código en píxeles y los píxeles en imágenes. En ambos casos, la conciencia humana interviene necesariamente. Bien es cierto que las herramientas digitales facilitan un

proceso que es tan antiguo como la propia fotografía, pero no debemos caer en el error de pretender que la manipulación va ligada exclusivamente a la digitalización del medio. En el laboratorio, el autor puede corregir los errores que crea pertinentes, agregar elementos o eliminar aquellos que constituyan una molestia para la lectura de su obra. Puede combinar varias imágenes para construir una nueva, e incluso puede manipular la realidad dada hasta dar vida a algo que nunca *ha sido*.

Por norma general, la reflexión sobre el concepto de autoría referido al ámbito de lo fotográfico cesa en este punto. Sin embargo, paralelamente a lo sucedido en el mundo del arte, al que pertenece también la fotografía, la figura del creador ha ido experimentando cambios evidentes. Para empezar, elaborar una obra fotográfica no supone, necesariamente, ser la persona que pulsa el disparador. El proceso de creación se inicia en el mismo momento en el que el desarrollo de lo fotográfico es concebido por una subjetividad, por lo que idear una fotografía es también hacer una fotografía. Ya hemos mencionado la obra de Gregory Crewdson, cuyo trabajo ejemplifica esta nueva forma de entender la creación fotográfica (figura 9). El artista idea la imagen, y es su equipo el encargado de que la fotografía final sea tal y como él la había imaginado. Son varias personas las que hacen posible que Crewdson pueda firmar estas obras, cuyo impacto se debe, en gran medida, al trabajo de preproducción y posproducción, que relegan el encuentro de la cámara con lo real a un segundo plano. Toma, así, el testigo de tantos otros artistas que delegan en otros la producción de sus creaciones, lo cual lo sitúa en la estela de compañeros de profesión como Andy Warhol o, en la actualidad, Jeff Koons o Takashi Murakami.



Figuras 4, 5 y 6

*Tank Rides at Abingdon Air and County Show*, Melanie Friend (2009)

*The Mountains of Majeed*, Edmund Clark (2014)

*MAIDAN. Under construction*, Kirill Golovchenko (2014)



Figuras 7 y 8

*Sin título*, Samuel Aranda (2012)

*Sin título*, Emilio Morenatti (sin fecha)

Liberar al fotógrafo como creador del encuentro con lo real supone trasladar la concepción de la imagen a lo conceptual. El autor puede ser la consciencia creadora que esté detrás de la puesta en marcha del gesto fotográfico<sup>81</sup> y, en consecuencia, detrás de la imagen, aunque sea de manera indirecta. Es, por lo tanto, viable el apropiarse de las capturas realizadas por otro, como hizo Sophie Calle en su célebre serie *The Shadow* (1981). Para esta serie, Calle contrató a un detective privado a través de su madre, el cual la siguió durante un día, jornada en la que tomó las fotos que hoy constituyen su obra. La artista, que no podía prever las instantáneas, se encargó de mantener el control escenificando aquello que quería que reflejasen (figura 10).

Este movimiento apropiacionista, en el que la figura del autor empieza a diluirse, nos lleva hasta otra autora que pone en tela de juicio el papel del fotógrafo: Sherrie Levine (figura 11). La artista estadounidense llevó esta práctica hacia un nuevo nivel al adueñarse de la fotografía de Walker Evans. En *After Walken Evans*, de naturaleza fotográfica, el fotógrafo no tiene nada que ver con el creador de la obra. Es más, la artista invita a los usuarios de su página web<sup>82</sup> a descargar las imágenes en alta resolución, imprimirlas y enmarcarlas, e incluso les ofrece un certificado de autenticidad. Como

---

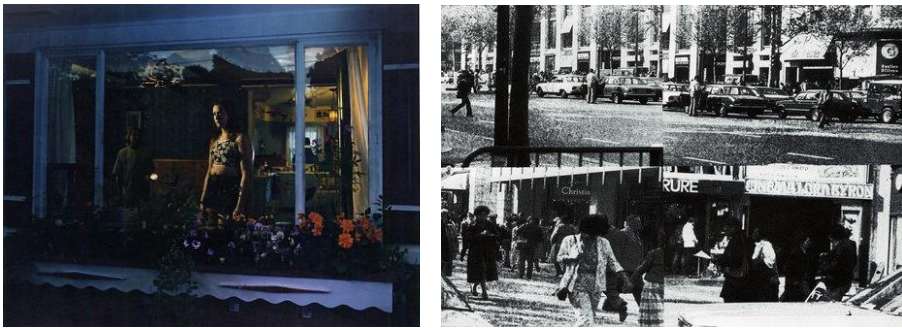
<sup>81</sup> Así denomina Flusser al proceso fotográfico, que considera un movimiento de caza que funde al fotógrafo y su aparato en una función indivisible (...). Es un gesto típicamente postindustrial en cuanto que postideológico y programado, y la realidad es para él la información, no el significado de la información (2009, p. 38).

Ana García Varas, en su revisión del pensamiento de Flusser, dirá que se trata de un movimiento de naturaleza simbólica, que podemos descifrar no mecánicamente, no a través de una teoría general, pues no se desarrolla causalmente, pero sí mediante el conocimiento de un cierto código en el que se articula. Dado que lo que simboliza son intenciones humanas, es decir, unas determinadas formas de relación con el mundo, este descifrar gestos nos llevaría a comprender ciertas estructuras de tal relación (2006, p. 141).

<sup>82</sup> La web consiste, en realidad, en dos páginas diferenciadas, que actúan como una única obra. La primera, [www.aftersherrielevine.com](http://www.aftersherrielevine.com), recoge las imágenes de Levine. La segunda, [www.afterwalkerevans.com](http://www.afterwalkerevans.com), nos facilita las imágenes de Evans.

respaldo teórico de su acción, la artista alude a la propuesta contenida en *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*:

En diálogo con el teórico Walter Benjamin, que exploró la relación de la reproducción con la autenticidad artística, la reproducción se convierte en la experiencia auténtica. A pesar de todo, para Benjamin, la reproducción destruye el carácter sagrado del objeto, y lo hizo útil para aquellos que no podían poseer tales objetos<sup>83</sup>.



Figuras 9 y 10

*Sin título*, Gregory Crewdson (1999)

*The Shadow*, Sophie Calle (1981)

Su trabajo exige el reconocimiento de la reproducción en relación a la pérdida del aura de la fotografía. Además, el hecho de que no sea posible distinguir ambas capturas –la foto original y la foto de la foto– nos lleva a replantear la relación del referente con lo real. Si a nivel perceptivo no podemos diferenciar entre el referente-mujer y el referente-fotografía, ¿cómo podemos usar la imagen como fuente de conocimiento? ¿A qué

---

<sup>83</sup>“In dialogue with the theorist Walter Benjamin, who explored the relationship of reproduction to artistic authenticity, the reproduction becomes the authentic experience. Yet for Benjamin, reproduction destroyed the physical sacredness of the object, and made it useful to those who could not own such objects”. Traducción propia. Texto extraído de la web [www.afterwalkerevans.com](http://www.afterwalkerevans.com).

realidad señala la captura? ¿A la propia fotografía o a la mujer que retrató Evans?<sup>84</sup>.

En cualquier caso, la clave de su trabajo está en el replanteamiento posmoderno de los conceptos de autoría y originalidad. No se trata de negar ambas ideas, sino de adaptarlas a una nueva forma de entender el mundo y, en consecuencia, el arte. La propia Levine declara: “Empiezo a pensar que, en lugar de negar la posibilidad de autoría, se expande hasta que incluye un rango más amplio de actividades, y apoya lo que podría llamarse una autoría sin la autoridad de la dominación, del dueño<sup>85</sup>”.

Existen también prácticas postfotográficas asociadas al ámbito de lo documental. Basta con pensar en la obra de Michael Wolf, artista alemán cuyo trabajo ha supuesto una revisión de los límites autorales de la fotografía documental. En *Street view*, un trabajo que reúne múltiples series, Wolf fotografía la pantalla de su ordenador mientras que esta muestra imágenes extraídas de la aplicación de Google Street View. Internet le proporciona una nueva forma de acercarse a la fotografía callejera<sup>86</sup>, oportunidad que el creador no ha querido desperdiciar y cuya importancia ha sido subrayada gracias al premio World Press Photo que recibió en 2011. Su propuesta *A series of unfortunate events* (figura 12) obtuvo una mención honoraria en la categoría Contemporary Issues. Como en la propuesta de Sherrie Levine, las capturas de Wolf nos remiten a otra imagen que, a su

---

<sup>84</sup> Según la artista, “la reproducción es, en cierto sentido, dos fotografías; una fotografía en la parte superior de la otra fotografía. Para mí es una forma de crear una metáfora por capas de dos imágenes, en lugar de ponerlas una al lado de la otra. Esto crea la posibilidad de una lectura alegórica”. Traducción propia. ‘A conversation between Sherrie Levine and Jeanne Siegel’. Disponible en [www.afterwalkerevans.com](http://www.afterwalkerevans.com).

<sup>85</sup> I begin to think that rather than denying the possibility of authorship, you are expanding it to include a wider range of activities, endorsing what might be called an authorship without the authority of domination, of lordship. Traducción propia, Ibíd.

<sup>86</sup> Para profundizar en esta idea se recomienda la lectura de Feustel, M. (2010), Towards a New Street Photography. *Foam Magazine* #22.

vez, nos transporta a una realidad concreta, inmortalizada sin la mediación *directa* de un fotógrafo, ya que la encargada de realizar las instantáneas de 360 grados es la tecnología con la que está equipada el coche de Google Street View.

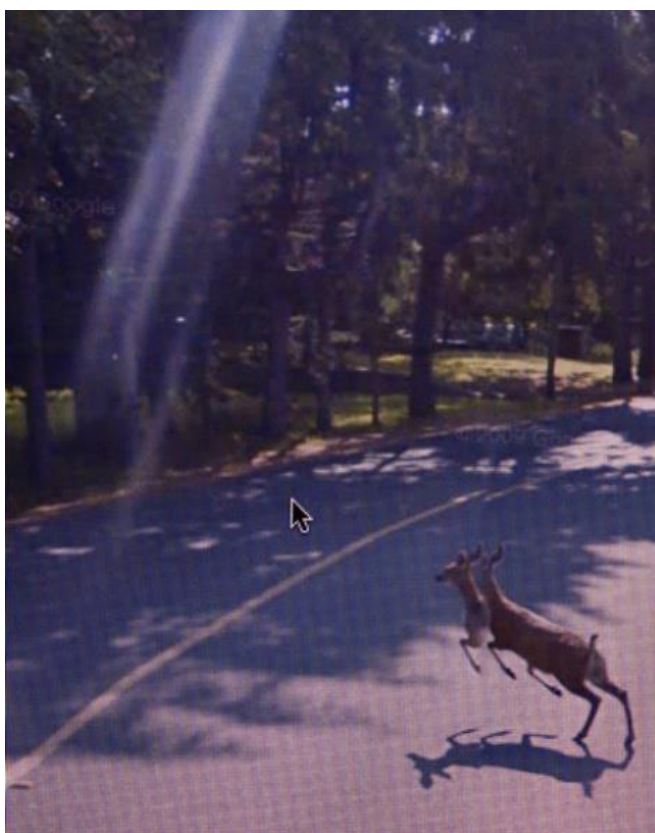
Mirar el mundo ya no tiene por qué ser una experiencia directa, sino que puede estar mediada por las imágenes que crean para nosotros satélites y otras tecnologías. Uno puede pasear virtualmente por las calles de París sin necesidad de salir de casa y, en consecuencia, puede fotografiarlas. La propuesta de Wolf no solo pone de relieve las problemáticas de autoría y originalidad a las que nos hemos referido previamente, sino que también cuestiona los términos en los que nos relacionamos con lo real y, en consecuencia, las limitaciones de lo documental. Y lo hace sin perder ni un solo momento su valor como fotografía. Esto se debe a dos factores que, de nuevo, destaca Fontcuberta en su tratado postfotográfico: la ubicación de la condición autoral no está tanto “en el hacer como en el prescribir, o sea, en la asignación de valor y sentido, en la conceptualización”, y “hoy nos damos cuenta de que lo importante no es quién aprieta el botón sino quién hace el resto: quién pone el concepto y gestiona la vida de la imagen<sup>87</sup>”.

---

<sup>87</sup> Fontcuberta, J. (11 de mayo de 2011), Por un manifiesto posfotográfico, *La Vanguardia*.



## El proceso fotográfico



Figuras 11 y 12

*Untitled (AfterWalkerEvans.com/2.jpg)*, Sherrie Levine (2001)

*A Series of Unfortunate Events*, Michael Wolf (2010)

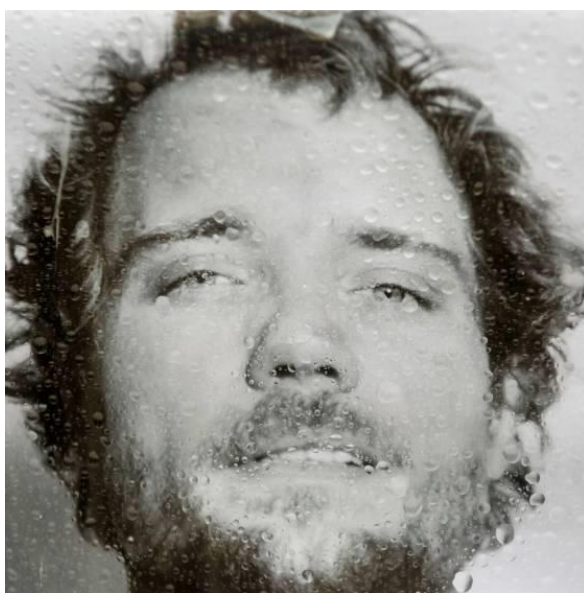
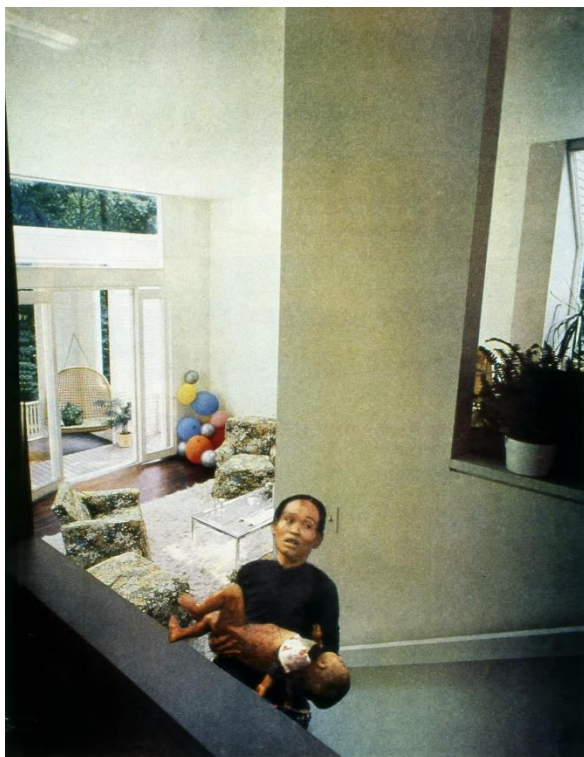
Pero, ¿cómo afecta esto a la fotografía de guerra? La imagen periodística sigue asida a los principios de autoría pues, tal y como veremos en el capítulo ‘Creer para ver’, la posibilidad de acceder a lo real a través de la imagen se ha convertido en un acto de fe, y el reportero debe hacerse responsable de la captura para que esta pueda ser interpretada como testimonio no verdadero, sino verosímil. La práctica asociada al ámbito artístico sí que ha empezado a soltar amarres, y ha convertido la instantánea en un recurso al que acudir para elaborar una obra más compleja. Martha Rosler ya recurría a la apropiación para reflexionar sobre las particularidades y contradicciones de la Guerra de Vietnam (figura 13). Años después, Adam Broomberg y Oliver Chanarin utilizan las capturas de otros para reflexionar sobre un conflicto diferente en *War Primer 2* (figura 41).

Incluso se empiezan a desarrollar trabajos que recuerdan al de Levine, pero sin salir del ámbito del documental: la obra de Daniel Ochoa de Olza es un claro ejemplo de ello. Sus capturas, que hablan indirectamente de otra guerra –la del islamismo radical-, nos muestran los rostros de aquellos que fueron asesinados en los atentados que conmocionaron a Francia en diciembre de 2015. Lo hacen con una particularidad: son fotografías de fotografías (figura 14). Los premios Word Press Photo, que habían celebrado su poética contribución, decidieron retirar el galardón por motivos ajenos a las imágenes. Una pena, porque la obra del fotógrafo español era, quizás, la más interesante de todas las que fueron laureadas. Para empezar, la existencia de un doble referente (de un lado, la persona retratada y, de otro, su retrato) enturbiaba la transparencia de la imagen, evidenciando su condición de representación. Por otra parte, la convivencia de dos autores –aquel que creo la imagen inicial y el propio Ochoa- complica aún más la posibilidad de percibir la imagen como lo real. Si existen dos realidades, y dos personas diferentes formulan el *esto fue*, ¿a cuál

de ellas debe atender nuestra percepción? Las capturas son, en este sentido, abstracciones. No señalan directamente a lo real, porque son metáfora de algo que la cámara nunca podrá capturar en el mismo nivel de abstracción que estas instantáneas. Tampoco pretenden seguir la máxima del instante decisivo<sup>88</sup>: no muestran nada que, de un simple vistazo, cuente una historia a su público. La doble autoría demanda un público activo, que se implique en el reconocimiento de ese instante al que atiende. Son capturas que no solo pueden ser percibidas estéticamente en y por sí mismas, sino que no ofrecen otra vía de interpretación. Y, gracias a ello, consiguen comprometer a su público. A partir de un gesto sencillo, como es fotografiar una fotografía, la representación nos permite plantear una serie de problemáticas que no habríamos introducido de haberse conservado la ilusión de que la percepción queda siempre referenciada a la realidad hacia la que señala la imagen. En las secciones próximas, en las que meditaremos acerca del papel del referente y del espectador en la percepción de la fotografía de guerra como objeto estético, volveremos a algunas de las cuestiones que hemos planteado aquí, como la demanda de un público activo. Estas ideas serán clave para plantear la posibilidad de sentir deleite en la apreciación de fotografías de guerra, proposición a la que dedicaremos la segunda parte de esta investigación.

---

<sup>88</sup> El “momento decisivo” fue definido por Henri Cartier-Bresson, quien consideraba que “algunas veces hay una imagen única, cuya composición posee tal vigor y riqueza, y cuyo contenido expresa tanto, que esta sola imagen es ya una historia completa en sí misma” (2003, p. 223). Tradicionalmente, se ha interpretado esta reflexión como una apuesta por la habilidad del fotógrafo de congelar el tiempo, de tal manera que una acción completa pueda ser evidenciada por un único fotograma clave.



Figuras 13 y 14

'Balloons', *House Beautiful: Bringing the War Home*, Martha Rosler (1967-72)

*Víctimas de los ataques de París*, Daniel Ochoa de Olza (2015)

El concepto de autoría en la fotografía se encuentra, hoy más que nunca, envuelto en un proceso de redefinición. Sobre todo si tenemos en cuenta el punto de partida, esa línea de salida en la que el fotógrafo no era más que un intermediario, aquel que hacía posible el autodesvelamiento de la naturaleza. Junto con la caída en desgracia de la quimera de la objetividad, el cuestionamiento del autor es el principal responsable de que hoy hablemos de postfotografía, de aquello que ocurre, dentro del ámbito de lo fotográfico, tras el derrumbe de la Fotografía. Joan Fontcuberta se encarga de resaltar la importancia del fotógrafo como nuevo modelo de autor en el *Manifiesto postfotográfico* que publicó en el periódico *La Vanguardia* en 2011. En este texto divulgativo, el autor esboza un decálogo en el que la nueva conciencia autoral se establece como uno de los elementos claves para el cambio de paradigma. No en vano, el primer punto de sus diez mandamientos de lo postfotográfico enuncia “sobre el papel del artista: ya no se trata de producir obras sino de prescribir sentidos<sup>89</sup>”.

Para empezar, Fontcuberta evita el vocablo *fotógrafo* para referirse al autor como artista. Dado que la actividad creadora deja de limitarse al registro de lo natural -ámbito al que aludía el título de fotógrafo-, se hace evidente la necesidad de buscar un nuevo epíteto al que subsumir las prácticas postfotográficas. Esto se debe a que, en la postfotografía, “el artista se confunde con el curador, con el coleccionista, el docente, el historiador del arte, el teórico... (cualquier faceta en el arte es camaleónicamente autoral)<sup>90</sup>”. Incidimos así en la idea de que crear fotografías no alude necesaria y exclusivamente a la inmortalización de lo real a través de la cámara, sino

---

<sup>89</sup>Fragmento extraído de Fontcuberta, J. (11 de mayo de 2011), Por un manifiesto posfotográfico, *La Vanguardia*. Recuperado de <http://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html>

<sup>90</sup> Fontcuberta, J. (11 de mayo de 2011), Por un manifiesto posfotográfico, *La Vanguardia*.

que entendemos como práctica fotográfica toda interacción con imágenes generadas a partir de lo real. Un trabajo de archivo, de selección y recontextualización de instantáneas, también sería considerado fotográfico. El fotógrafo se confunde así con el editor y/o el comisario. Muchas de estas experiencias continúan explotando las posibilidades del apropiacionismo para volver a cuestionar la figura del autor y la originalidad de la obra. Porque, como recoge el decálogo del catalán, “se impone una ecología de lo visual que penalizará la saturación y alentará el reciclaje<sup>91</sup>”. Penelope Umbrico, artista americana que el propio Fontcuberta usa como ejemplo de esta nueva tendencia, se apropió de imágenes tomadas por otros para construir su obra *Sunsets* (figura 15). Una búsqueda en Flickr es más que suficiente para hallar cientos de imágenes con las que elaborar un mural que, a su vez, será fotografiado y compartido en las mismas redes de las que fueron extraídas las imágenes originales.

Umbrico sigue el sendero que marcaron otros artistas, de entre los que destaca Joachim Schmid. Este autor, originario de Berlín, lleva trabajando con lo que se conoce como *fotografía encontrada* (*found photography*) desde la década de los 80. Sus primeras obras partían de imágenes físicas, que hoy han sido sustituidas por la infinidad de capturas que se pueden encontrar en la Red. *Other People's Photographs* (2008-2011), 96 libros en los que se recogen fotografías de autores no profesionales halladas en Internet, es fruto de este trabajo de acumulación.

La figura del fotógrafo ya no es indispensable, al menos no como la hemos entendido hasta el momento. Nos encontramos en un panorama en el cual el autor no tiene por qué ser quien haga funcionar el dispositivo fotográfico. Las prácticas de apropiación se combinan, cada vez más, con las de

---

<sup>91</sup> Fontcuberta, J. (11 de mayo de 2011), Por un manifiesto posfotográfico, *La Vanguardia*.

colaboración, optando por un modelo de creación colectiva. Un ejemplo español de cómo el archivo bebe de las posibilidades de cooperación implícitas en Internet es *The file room*<sup>92</sup> (figura 16), un proyecto de Antoni Muntadas que dio comienzo en 1989 y que continua existiendo a día de hoy. El proyecto, ideado para ser exhibido físicamente de manera puntual y ser una base de datos virtual permanente, invita a su público a participar de la creación de la obra.

La idea de práctica colectiva, si bien no tiene una traducción directa en el proceso de estetización y en la consecuente posibilidad de entender la fotografía de guerra como objeto estético, si puede vincularse de manera inmediata con lo que más adelante definiremos como estética de la participación. Como anticipábamos con Fontcuberta, la fotografía, que siempre ha sido un fenómeno social, ha visto cómo su faceta comunitaria se veía expandida por el uso que se le da a la imagen en las redes sociales. El hecho de que todo individuo pueda poner en marcha una nueva interpretación de la imagen con solo enlazarla en su muro lo convierte, de alguna manera, en *creador*. Si en lugar de plantear la posibilidad de que cada usuario comparta la imagen de otro entre sus allegados, se considera el que sean partícipes de un álbum colaborativo en el que se trate de mostrar al mundo la verdad de un evento, es el colectivo el que se establece como creador de una narración, construida a partir de los fragmentos aportados por cada individuo.

Los cambios en la imagen fotográfica son fruto del cambio de los tiempos. Ya no es necesario pulsar el disparador para construir una obra fotográfica<sup>93</sup>. Las posibilidades que se abren tras la superación del ideal

---

<sup>92</sup> La versión *online* del archivo puede encontrarse en [www.thefileroom.org](http://www.thefileroom.org).

<sup>93</sup> Como señala Robert Shore en su texto *Post-Photography: The Artist with a Camera* (2014), “la necesidad de apretar el disparador es reemplazada por un interés directo en las imágenes; no necesariamente en hacer imágenes” (2014, p. 14).



Figuras 15 y 16  
*Sunsets*, Penelope Umbrico (2006-presente)  
*The File Room*, Antoni Muntadas (2010)



fotográfico traen consigo una reconfiguración del fotógrafo, que hoy prolonga su universo no solo a la pre y post producción de la imagen, sino también a labores que previamente se habían reservado a editores y comisarios. Pese a todo, este planteamiento se muestra inadecuado para la fotografía documental. ¿Podemos prescindir del fotógrafo en la evidencia? Si nos atenemos a las condiciones de la transparencia de la imagen, que detallaremos más adelante, no solo puede existir la fotografía privada de fotógrafo, sino que de esta exclusión emana su valor de prueba. La objetividad de la imagen depende de la invisibilidad del fotógrafo (o, más concretamente, de la intención del reportero de hacer imperceptible su rastro). Pero ya hemos visto que esa objetividad no es más que un fantasma que todos persiguen y que nadie puede alcanzar. La fotografía es, necesariamente, fruto del encuentro de una subjetividad con lo real y, si bien la técnica asegura un compromiso de la imagen con la naturaleza, la consciencia creadora introduce una variable que suprime cualquier posibilidad de neutralidad absoluta. No se trata de evidencias, sino de testimonios<sup>94</sup>.

Aun en el reconocimiento de la subjetividad, el fotógrafo documental tiene un compromiso para con la imagen que crea. Hablaremos de esta responsabilidad con más detenimiento en ‘Creer para ver’, el capítulo dedicado a la posibilidad de mantener el valor documental de la imagen a

---

<sup>94</sup> Así lo especifica en su reflexión sobre la fotografía documental y el fotoperiodismo Pepe Baeza:

Las fotografías de testimonio también ahondan en su lenguaje, en su noción de autoría, en el reconocimiento de su subjetividad, a partir de experimentaciones formales que a veces dificultan el acceso a la información.

Uno de los riesgos para el desarrollo normal de los estilos documentales podría llegar a ser que se valore como más subjetivo aquello que se aparta más de lo mostrativo, aquella estética que se refugia en la abstracción y en la indefinición de sentido que puede conllevar. Realismo o abstracción son solo opciones expresivas y la clave que haga concordar lo que se expresa con los recursos que tiene quién lo expresa es potestad exclusiva de este último (2007, p. 51).

través del deber que el periodista tiene para con lo verdadero. Esto se debe a que si la imagen sirve como testimonio es, precisamente, por el estamento *esto fue*. La fotografía de prensa tiende a reducir al máximo la figura del reportero, con la esperanza de que pueda pasar desapercibida, cuando su fiabilidad como testimonio depende de la firma que acompaña a la captura. No se trata de invisibilizar, sino de hacer ver. “El ‘documentalismo subjetivo’ representaba un frágil compromiso entre la lealtad a lo que se suponía que debían ser las respuestas instintivas y espontáneas del medio y la asunción de la propia individualidad” (2011, pp. 98-99), nos dice Fontcuberta. No podemos hablar de objetividad, pero sí de un compromiso de imparcialidad. Analizaremos con más detenimiento esta particularidad más adelante.

Todavía no es el momento de que este cuestionamiento de la figura del autor afecte de lleno al fotoperiodismo. Sin embargo, su influencia empieza a dejarse ver. Cada vez se apuesta más por el fotoperiodismo colectivo, personificado en cada uno de los habitantes de este mundo que han ejercido el periodismo ciudadano. El anonimato es una de las prácticas más extendidas, ya sea voluntaria (por la publicación de una toma bajo un seudónimo) o forzada (por la descontextualización de la imagen y la no atribución del original a su creador). “El autor se camufla o está en las nubes<sup>95</sup>”, señala Fontcuberta. Cada día que pasa, esta frase redactada en 2011 cobra más valor en la reflexión sobre la percepción de la fotografía documental.

---

<sup>95</sup> Fontcuberta, J. (11 de mayo de 2011), Por un manifiesto posfotográfico, *La Vanguardia*. Recuperado de <http://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html>

## 2.2 (No solo) la cámara:

### pre y post producción del objeto fotográfico

La cámara, entendida como el dispositivo a través del cual es posible fijar la luz, es uno de los elementos que participan de la creación de una imagen y, sin embargo, suele obviarse su intervención en el acto fotográfico. Por norma general, se considera que su presencia no influye de manera directa en la obtención de la captura, ya que se trata de un objeto inventado por el hombre que atiende, primero, a las leyes de la óptica y, segundo, a las necesidades de cada creador. Si bien la mayoría de los pensadores eluden la contribución de este dispositivo en el resultado final, también existen voces que resaltan su importancia<sup>96</sup>.

Durante mucho tiempo, la cámara ha sido considerada como un *ojo mecánico*<sup>97</sup>, una mirada ajena al cuerpo humano que, sin embargo, actúa como extensión de este<sup>98</sup> y le proporciona una nueva manera de ver y de reaccionarse con el mundo<sup>99</sup>. Precisamente a la cámara se le atribuye la

---

<sup>96</sup> Según argumenta Ana García Varas, “la imagen fotográfica está mediada no sólo cultural o socialmente, sino que su mediación es también técnica. La máquina fotográfica delimita materialmente las posibilidades semánticas de la fotografía” (2006, p. 141). Esta defensa de la cámara no es desarrollada únicamente en el ámbito de la teoría: Guilles Peress, que ha dedicado su obra a la fotografía documental, entiende cada imagen como una creación a cuatro. En *Cruel Radiance: Photography and Political Violence* (2010), obra de Susie Linfield, la autora recoge un testimonio del fotógrafo en el que este asegura que en toda fotografía toman partido el fotógrafo, el espectador y lo real, pero también la cámara.

<sup>97</sup> Dziga Vertov redactó, en nombre de la cámara, las siguientes palabras: “Yo soy el cine-ojo. Yo soy el ojo mecánico. Yo máquina, os muestro el mundo como solo yo puedo verlo” (1984, p. 17).

<sup>98</sup> Flusser ya introduce la unión entre cámara y fotógrafo en *Por una filosofía de la fotografía*. Su planteamiento, en el que la cámara queda definida como dispositivo, incluye la idea de que “el fotógrafo está dentro del aparato y entrelazado con él. Se trata de una función novedosa en la que el hombre no es ni la constante ni la variable y en la que el hombre y el aparato se unen” (2001, p. 28). En su libro *The Language of New Media* (2001), Manovich considera que la fotografía, inmóvil en sus orígenes, se ha convertido en una práctica móvil: “Ahora, las tecnologías móviles viajan con nosotros, la mirada expandida ata nuestros cuerpos a la tecnología” (2001, p. 114, traducción propia).

<sup>99</sup> Benjamin ya apunta hacia esta propiedad de la cámara (1936), aspecto en el que inciden otros autores. Rosalind Krauss dirá que la cámara “da forma a la realidad conforme a sus términos” (1985, p. 116).

capacidad de conceder la vida eterna a lo real, perpetuándolo tal y como fue. Sin embargo, el dispositivo también está sujeto a una consciencia, lo cual dificulta mantener el ya cuestionado mito del registro objetivo de lo real. Incluso en el apartado tecnológico se hace evidente la presencia de una subjetividad, lo cual supone, a su vez, un estrato más en el que podremos reconocer elementos estéticos en la percepción de la fotografía como objeto. Aunque persista ese inconsciente que diferencia lo fotográfico del resto de representaciones, la cámara siempre acaba, de una manera u otra, cosificando al referente, como defiende Sontag<sup>100</sup>. Al transformar lo real en algo separado de la realidad, la cámara también estetiza.

Si hay alguien que ha analizado y entendido bien cómo la cámara influye y determina la imagen fotográfica, ese ha sido, sin lugar a dudas, Vilém Flusser. Su ensayo *Por una filosofía de la fotografía* introduce toda una serie de planteamientos innovadores en lo que a la concepción de la imagen fotográfica respecta<sup>101</sup>. Entre las ideas que desarrolla destacan las palabras

---

<sup>100</sup> El hecho de que las fotografías objetivan lo real aparecerá como problemática en las dos obras en las que Sontag reflexiona sobre las posibilidades de lo fotográfico. En *Sobre la fotografía*, este fenómeno queda referido a una forma de violencia que el fotógrafo perpetra sobre lo fotografiado: “Fotografiar personas es violarlas, pues se las ve como jamás se ven a sí mismas, se las conoce como nunca pueden conocerse; transforma a las personas en objetos que pueden ser poseídos simbólicamente” (1996, p. 24). Años después incidirá en la misma idea, esta vez como parte de sus reflexiones sobre la fotografía de guerra: “Las fotografías objetivan: convierten un hecho o una persona en algo que puede ser poseído”. Aunque la imagen mantenga el vínculo con lo real, lo que supone que el espectador pueda, ilusoriamente, percibir lo real representado a través de la fotografía, toda representación fotográfica es, en el fondo, un objeto, y como tal será entendido por nuestra percepción.

<sup>101</sup> La originalidad del planteamiento de Flusser radica en su demanda de una filosofía de la fotografía. El autor toma como punto de partida las bases sobre las que se asienta la filosofía del lenguaje para propugnar la importancia de las imágenes técnicas, pues, tal y como sucedió en su momento con la lengua, estas imágenes son partícipes de la manera en la que experimentamos, pensamos, y entendemos lo real. Como señala Becker, “para Flusser, la fotografía es no solo una tecnología de imagen de reproducción, es una técnica cultural dominante a través del cual es constituida y entendida la realidad” (2012, p. 251). La fotografía ha ocupado el lugar que antes copaba el lenguaje, modificando la manera en la que nos relacionamos con lo real y, en definitiva, nuestra forma de ser-en-el-mundo. Es por ello que “la filosofía de fotografía necesita tener en cuenta los profundos cambios

dedicadas a la cámara como parte esencial de la creación fotográfica. Según considera, la cámara es un aparato que fabrica símbolos<sup>102</sup>. El dispositivo mediante el cual realizamos capturas no es otra cosa que un instrumento que nos permite desarrollar nuestro cometido. Ahora bien, la cámara presenta una serie de condiciones que no solo la hacen única, sino que, como hemos visto, también afectan a la manera en la que nos relacionamos con lo real a partir de ella y, por consiguiente, al producto que elaboramos con ella.

La cámara como aparato funciona conforme a una serie de normas que varían en función de la propia naturaleza del dispositivo. Así, las características de una cámara de formato medio no serán las mismas que las de la cámara de nuestro teléfono móvil. Si queremos una imagen, debemos adaptarnos a las posibilidades que nos ofrecen la óptica y la química o, si nuestro dispositivo pertenece al ámbito de lo digital, tendremos que controlar su programación. El hombre no es plenamente libre a la hora de construir la imagen porque depende de la cámara, y toda imagen será, en definitiva, el resultado de la relación entre ambos. Por este motivo señala Flusser que “cada fotografía es una realización de las posibilidades contenidas en el programa de la cámara” (2001, p. 27): si el dispositivo no proporciona la capacidad de crear una imagen, esta imagen no existirá, por mucho que el fotógrafo la tenga en mente. Al menos no en este momento

---

estructurales en el pensamiento y los consiguientes cambios en la constitución de la realidad” (Becker, 2001, p. 252).

<sup>102</sup> La cámara es para Flusser un aparato postinstrumental. No debemos confundirla, por lo tanto, con una herramienta, cuyo cometido es, dirá el autor, el de fabricar bienes de consumo (2001, p. 24). Bien es cierto que la cámara podría ser comprendida como una herramienta que fabrica fotografías, pero Flusser descarta esta opción al considerar que una foto no puede ser comparada con productos consumibles. No es posible, argumenta, definir la cámara a través de un lenguaje propio del análisis industrial –esto es, aplicarle el título de tecnología o herramienta- porque la finalidad de la cámara “no es cambiar el mundo, sino cambiar el significado del mundo. Su finalidad es simbólica” (2001, p. 26).

de lo fotográfico: el tratamiento posterior de la imagen abrirá muchas de las puertas que la tecnología de la cámara mantenía cerradas.

Flusser lo entiende de la siguiente manera: con cada fotografía informativa, el creador arrebató al programa de la cámara una posibilidad, al mismo tiempo que otorga una nueva realidad al universo fotográfico<sup>103</sup>. La cámara consta, además, de dos programas que cohabitan en su interior. El primero, aquel que “toma imágenes automáticamente” (2001, p. 30), nos traslada, una vez más, a la tradición del registro mecánico de lo real<sup>104</sup>. Es gracias a esta particularidad del aparato fotográfico que podemos usar las imágenes como documento, es en la ausencia de consciencia propia de este espacio a lo que debemos la aparición del inconsciente óptico. De otra parte, existe un programa con el que el fotógrafo puede *jugar*<sup>105</sup>: la cámara se presenta,

---

<sup>103</sup> Si bien la cámara está programada de tal manera que permite un gran número de posibilidades, estas serán limitadas. El fotógrafo tratará de agotar todas las posibilidades de la cámara:

Quando mira al mundo a través de la cámara, no lo hace porque el mundo le interese, sino porque está buscando otras posibilidades de fabricar informaciones y de evaluar el programa fotográfico. Su interés se centra en la cámara, y el mundo no es para él más que un pretexto para la realización de las posibilidades de la cámara (2001, p. 28).

Esta idea se antoja ligeramente problemática desde el punto de vista moral si la trasladamos al ámbito de la fotografía de guerra. La intención del fotógrafo se desplazaría, según considera Flusser, de desvelar una realidad que permanecía oculta a jugar *contra* su cámara. Sin embargo, el autor introduce dos figuras que ayudan a plantear el estatus que tendría el reportero en relación con la cámara: el funcionario y el fotógrafo. El funcionario, como el propio autor define en el glosario que cierra su obra, es “una persona ocupada en el juego con los aparatos y que actúa en función de los mismos” (2001, p. 79). El fotógrafo, sin embargo, es aquel que se dedica a “reflejar en imágenes las informaciones no previstas en el programa de la cámara” (2001, p. 79). De esta manera, el reportero seguiría siendo un fotógrafo, participe de la idea clásica de Fotografía, mientras que el funcionario iría un paso más allá.

<sup>104</sup> No obstante, tal y como señala Martha Schwendener, la teoría de Flusser rompe de una vez por todas con el realismo hasta el momento inherente a lo fotográfico: “La cámara es ahora un aparato que transforma el fenómeno en información codificada” (2014, p. 4). En *Una filosofía de la fotografía*, Flusser deja muy claro que solo la fotografía es real, pero son realidades que generan una ilusión.

<sup>105</sup> Flusser compara la relación que el fotógrafo mantiene con la cámara con la que una persona puede tener con el juego del ajedrez. Existen unas normas que deben ser respetadas, pero el individuo tratará siempre de encontrar nuevos movimientos, nuevas jugadas con las que vencer a su oponente. De ahí que Flusser hable del fotógrafo como

de esta manera, como una combinación de lo objetivo y lo subjetivo, permitiéndonos conservar el valor epistemológico de la imagen al tiempo que admite la inclusión de valores estéticos en la reproducción de lo real. No obstante, estos dos programas coexisten con muchos otros, intrínsecos a la cámara como aparato relacionado con una cultura determinada: el de la industria fotográfica, el del sector industrial<sup>106</sup>, etc. (2001, p. 30).

La cámara de fotos no es una herramienta común. Nuestra relación con ella no es la que podríamos tener con un martillo o un soplete. Tampoco el fotógrafo adquiere el estatus de trabajador. Flusser nos propone un nuevo modelo de relación con este útil: el del *homo ludens*, el de hombre que juega. Hablamos de juego, principalmente, porque las reglas de uso vienen impuestas, y el fotógrafo no puede hacer más que acatar estas reglas y hacer uso de la cámara sabiendo de su existencia. Es más, Flusser incide en la idea de que el hombre no juega con la cámara, sino contra ella (2001, p. 27), en el sentido de que debe sortear las limitaciones impuestas por el propio objeto para conseguir hacer su voluntad en lo que a la creación de la imagen respecta<sup>107</sup>. En su defensa de la necesidad de una filosofía de la fotografía,

---

*homo ludens*, poniendo distancias con aquellos que plantean la cámara como una herramienta y al fotógrafo como un *homo faber*.

<sup>106</sup> En *The Camera That Ate Itself* (2007), Mathew Fuller subraya la importancia de que Flusser introduzca la presencia de fuerzas que antes se consideraban externas, como pueden ser la estética, la económica y la técnica. “La base y la superestructura se dispararon a través de un caleidoscopio. Programas y metaprogramas nunca están claramente definidos como distintos” (p. 2). La cámara produce, de esta manera, símbolos que no pueden ser separados de las condiciones en las que fueron producidos.

<sup>107</sup> Es a través de este juego como el ser humano puede alcanzar la libertad. Flusser recalca la importancia del juego contra la cámara en los siguientes términos: “Saben que juegan contra el aparato. Sin embargo, ni siquiera ellos son conscientes de la envergadura de su actividad: no saben que están intentando resolver la cuestión de la libertad en el contexto de los aparatos en general” (2001, p. 77). Solo a través de las maniobras para imponer nuestra voluntad al dispositivo podremos escapar del determinismo tecnológico al que parece estar abocada la sociedad. Según considera García Varas,

el fotógrafo realiza una «caza» en contra de la cámara fotográfica, encontrándose con unas categorías definidas por el aparato fotográfico y la forma de presentación general de la fotografía, que son un tiempo y un espacio concretos, en los que se ha de desenvolver para encontrar su posición propia. Es decir, en

la cámara interpreta uno de los papeles principales. Es el aparato el que produce las imágenes tecnológicas, es el que genera nuevas realidades que sustituyen, poco a poco, a la realidad, y solo enfrentándonos a su programación seremos capaces de mantener la autonomía del hombre respecto a la técnica. Ahora bien, para nuestro planteamiento será suficiente con demostrar que la cámara no se limita a registrar lo real, sino que también modifica esta realidad, agregando un nuevo nivel de codificación que puede atraer a la atención estética.

Hace mucho que la cámara fotográfica abandonó la aparente simpleza de la cámara oscura para adentrarse en mecanismos de mayor complejidad, engranajes sobre los que pocos tienen control. Y es que, mientras que casi todo el mundo sabe utilizar una cámara —especialmente las automáticas—, pocos son los que conocen realmente cómo se han establecido las reglas del juego y a qué intereses responden. ¿Cómo se codifica la información en las tarjetas de memoria que usamos para nuestras cámaras digitales? ¿Cómo mide la luz el fotómetro integrado en nuestro aparato? ¿Qué sistema de programación es el responsable de que la cámara funcione de una manera y no de otra? Efectivamente, hay ciertos elementos que sí podemos controlar en una cámara manual —el tipo de lente, la velocidad de obturación o la apertura del diafragma— pero hay muchas otras que escapan de nuestro dominio. La fotografía se somete necesariamente a un azar que, si bien existe en los términos dictados por la cámara, al usuario se le antoja como una eventualidad impredecible. Sin embargo, el fotógrafo puede tratar de imponerse, reafirmar su libertad por encima de la de la cámara. Como señala

---

el contexto cultural que le viene dado en unos objetos, objetos que ya determinan su posible conducta respecto a ellos, él se busca a sí a través de la búsqueda de una mirada propia.



Flusser, “la libertad es la estrategia para someter al azar y a la necesidad a la intención humana. La libertad es jugar contra el aparato<sup>108</sup>” (2001, p. 85).

Flusser anticipó que el aparato pondría en tela de juicio el propio ideal fotográfico. No podía prever, sin embargo, que frente a los tres modelos de imágenes que ya identificó (automática, semiautomática y manual, correspondientes cada uno a un tipo de cámara), se asociaría cada vez más el automático –aquel en el que el hombre no puede intervenir y que, por lo tanto, no permite el juego- como la información pura. En su sistema, la cámara del reportero mantendría su estatus de herramienta, y el fotógrafo seguiría ostentando tal posición, sin llegar a ocupar el puesto de funcionario, aquel que juega contra el dispositivo. Esto nos remite a la manera en la que las cámaras de los teléfonos han ocupado la mayoría del espectro de la fotografía documental, relegando a aquellos que juegan contra su cámara a nuevos espacios, aspecto sobre el que reflexionaremos con más detenimiento en el apartado dedicado a la credibilidad de la imagen. Tampoco podía saber que la cámara dejaría de ser imprescindible para crear fotografías. Ya existían entonces los fotogramas, pero hoy también disponemos de distintas formas de apropiación, entre las que se ha hecho especialmente popular la captura de pantalla (recordemos el trabajo de Wolf). Sin embargo, la importancia que le dio a la cámara como herramienta/juguete capaz de producir objetos e información parece indispensable para poder comprender el gesto fotográfico en su totalidad.

Pero, como anticipa el título de este apartado, la participación de la técnica en el gesto fotográfico no se limita únicamente a la presencia –o ausencia-

---

<sup>108</sup> Aunque Flusser no refiere a ello de manera directa, en su reflexión sobre la fotografía se esconde la clara intención de buscar una salida en una sociedad en la que el avance de la tecnología promueve una suerte de determinismo. A través de la cámara el fotógrafo se autodetermina: juega *contra* la programación del aparato para producir algo nuevo. En este gesto radica lo que Chadwick Truscott Smith (2014) considera la ironía de la fotografía: la crítica se elabora a partir del mismo código que se pone en cuestión (p. 5).

de una herramienta capaz de guardar para siempre la luz que recibe. Existe una fuerte incidencia de lo que podríamos denominar preproducción y, cada día más, de la posproducción. Como tecnología previa a la cámara entenderemos todas aquellas decisiones que forman parte del dispositivo, pues no son otra cosa que las condiciones dadas por este. Sorteemos la premisa de que estas normas del juego vienen dadas por esta tecnología. Puede que fuese así en la prehistoria de la imagen fotográfica, cuando las limitaciones de la tecnología estaban dictadas por las leyes de la óptica, pero hoy esa normativa, inscrita en el software de la cámara, depende de la voluntad de su conciencia creadora.

Es obvio que la naturaleza sigue marcando sus límites dentro del acto fotográfico, que la cámara debe asumir estas normas y el fotógrafo luchar contra ellas hasta lograr la imagen que quiere construir, pero a estas restricciones debemos sumar las condiciones autoimpuestas por las personas encargadas de diseñar las cámaras que nos llegan. El usuario medio no cuestionará por qué su dispositivo funciona de una manera u otra, ni por qué no tiene acceso a esta información. El código instalado en nuestras cámaras es, por norma general, *firmware* privativo. No se nos permite acceder a él y, por supuesto, no se nos permite modificarlo. Este hecho introduce una mano fantasma en el proceso fotográfico, que ejerce su influencia y coarta la libertad del fotógrafo discretamente. Existe una subjetividad ajena a la del fotógrafo que le condiciona, pero cuya actividad no suele ser cuestionada como parte del proceso de pérdida de credibilidad de la imagen.

Muchas de las restricciones impuestas atienden a cuestiones económicas o decisiones derivadas de la identificación de la marca para la cual se fabrica la cámara. Algunos usuarios, insatisfechos con los impedimentos que supone el software dado, han decidido crear su propio código para asegurar

que nadie ponga cortapisas a sus posibilidades. Existen alternativas como *Magic Lantern*, un firmware libre, de código abierto, que un grupo de personas ha desarrollado para garantizar que, aunque no sea posible erradicar del todo estas barreras, se modifiquen aquellas que no dependen de las características del hardware. Este programa permite, además de acceder al código que domina la cámara, tomar control de pequeñas decisiones que antes estaban negadas, como dominar el sistema de balance de blancos o ampliar los tiempos de exposición por encima de los prefijados.

Podemos apreciar como el aparato fotográfico también es partícipe del proceso de estetización, y no el garante de la objetividad de la imagen. Bien es cierto que la cámara necesita de lo real para generar la captura, lo que se correspondería con el nivel automático que Flusser atribuye al dispositivo, pero también existe una fuerte subjetividad intrínseca a su programación. Se mantiene, así, la dualidad de la imagen fotográfica: arte y documento siempre fueron uno, incluso si el gesto fotográfico se limitase al contacto entre la cámara y lo real. El registro mecánico no garantiza la equivalencia entre la realidad representada y aquella fracción de lo real a la que tuvo acceso la cámara.

Esta preproducción se ha hecho evidente (aunque siempre ha estado presente) y ha entrado en el debate de lo fotográfico gracias a Hipstamatic, una de las primeras aplicaciones que formaron parte del catálogo de la App Store de iOS, el sistema operativo que usan millones de dispositivos móviles en todo el mundo. 2010 fue su año de mayor éxito. Cientos de personas la usaban para retratar su realidad, y entre ellos había, por supuesto, fotoperiodistas. Su peculiaridad era, en aquél entonces, que se debía elegir el filtro de la imagen *antes* de llevar a cabo la toma. Este hecho evidenciaba no solo el rol principal que toma la cámara en la construcción de la imagen,

sino también el control que sobre su configuración y uso tiene la persona que desarrolla software de la aplicación que maneja el dispositivo. Sin embargo, los autores que hicieron uso de la *app* no lo vieron como una concesión a la estetización, como se criticó, dado que estos parámetros venían dados antes de tomar la foto y, en consecuencia, condicionan al fotógrafo como lo hacen las cámaras tradicionales. Damon Winter, fotógrafo de *The New York Times*, estuvo en el centro de un fuerte debate sobre la estetización del fotoperiodismo. Muchos no entendieron que el resultado de su viaje a Afganistán fuese un reportaje realizado estrictamente con su teléfono móvil (figura 17). Le acusaron de embellecer la guerra a base de filtros preprogramados.

Frente a las acusaciones, Winter se erigió como el máximo defensor de que los valores estéticos venían dados por la programación de la cámara. En el texto que redactó para respaldar su obra destaca que

el problema que la gente tiene con la *app*, creo, es que es un programa informático el que impone los parámetros, y no el fotógrafo. Pero no veo cómo esto es tan terriblemente diferente a elegir una cámara (como una Holga), un tipo de film o método de procesado que tiene un único pero consistente y predecible, o un procesamiento cruzado, o el uso de un balance de color no destinado a las condiciones lumínicas (tungsteno a la luz del día o luz de día en fluorescente, o hacer uso de la configuración de nublado para calendar una escena)<sup>109</sup>.

---

<sup>109</sup> “The problem people have with an app, I believe, is that a computer program is imposing the parameters, not the photographer. But I don’t see how this is so terribly different from choosing a camera (like a Holga) or a film type or a processing method that has a unique but consistent and predictable outcome or cross-processing or using a color balance not intended for the lighting conditions (tungsten in daylight or daylight in fluorescent, using the cloudy setting to warm up a scene)”. Traducción propia. Winter, D. (11 de febrero de 2011). “Through My Eye, Not Hipstamatic’s”, *Lens, The New York Times*.

La misma postura defiende otro autor, Ben Lowy. Este fotoperiodista, trabaja para *Reportage by Getty* y que ha visto publicado su trabajo en medios como *The New Yorker*, *The New York Times Magazine*, *Time* y *Newsweek*, ha hecho de Hipstamatic su herramienta predilecta (figura 18). En una entrevista concedida a *Lens*, el blog de fotografía de *The New York Times*, Lowy incide en la idea que venimos desarrollando: “Disparar con teléfonos móviles y Hipstamatic no es diferente de elegir una película en blanco y negro en lugar de color, o la decisión de disparar con una cámara Holga en lugar de una cámara de gran formato. Las decisiones se ejecutan en la cámara antes de exportar la imagen<sup>110</sup>”. La clave está en el tiempo en el que estas decisiones estéticas son tomadas<sup>111</sup>.

Fotografiar en Hipstamatic es como fotografiar con cualquier otra cámara. El filtro que aplica dicho programa, responsable de la reprobación de ese sector del público que cuestionaba la estetización de la imagen, es impuesto por el dispositivo. Los elementos estéticos que aparecen en la instantánea parten, pues, de la propia imposición de la cámara, y no se deben a la voluntad del fotógrafo, lo cual le libra, al menos en parte, de la responsabilidad moral vinculada a el proceso de embellecimiento. ¿O acaso acusaríamos a Walken Evans de inmoral por haber subsumido su voluntad a las condiciones estéticas impuestas por una cámara Polaroid?

---

Recuperado de <http://lens.blogs.nytimes.com/2011/02/11/through-my-eye-not-hipstamatics/>

<sup>110</sup> “Shooting with cellphones and Hipstamatic is no different from picking black-and-white film over color or deciding to shoot with a Holga camera instead of a large-format camera. The decisions are executed in the camera before the image is exported”. Traducción propia. Estrin, J. (2 de mayo de 2012). Ben Lowy: Virtually Unfiltered. *Lens*, *The New York Times*.

Recuperado de [http://lens.blogs.nytimes.com/2012/05/02/ben-lowy-virtually-unfiltered/?\\_r=1](http://lens.blogs.nytimes.com/2012/05/02/ben-lowy-virtually-unfiltered/?_r=1)

<sup>111</sup> “En Hipstamatic, hay una lente y un film; eso es lo que elijo. Creo que el problema recae en la posproducción, cuando tratas de añadir algo que no tenías en el encuadre”. Traducción propia, Estrin, J. (2 de mayo de 2012). Ben Lowy: Virtually Unfiltered. *Lens*, *The New York Times*.



Figuras 17 y 18

*Sin título*, Damon Winter, (2010)

*Libya*, Benjamin Lowy (2011)

Toda captura implica una estetización<sup>112</sup>, incluso cuando el fotógrafo trata de eliminar su presencia del proceso. Lo máximo a lo que puede aspirar una imagen es, en consecuencia, a ser entendida como reproducción, si bien el sendero emprendido por la imagen digital nos lleva cada día un poco más lejos de este ideal, y nos acerca a una sociedad en la que toda imagen es código, como sugería Flusser.

El segundo tiempo asociado a la técnica que se produce en la nueva fotografía es, necesariamente, el de la posproducción de la imagen. En esta etapa quedan englobadas todas las acciones que un usuario pueda llevar a cabo a partir de la información generada por la cámara. Las posibilidades son cada vez más amplias, el software desarrollado para la edición de las imágenes es más accesible y su uso, más sencillo. La mayoría de los casos de manipulación y estetización se asocian a esta etapa, pues es la que ofrece al autor una mayor capacidad de intervención.

En teoría, los criterios estéticos por los que se rige el autor dependen exclusivamente de su voluntad. Sin embargo, y del mismo modo que ocurría en el momento que hemos catalogado como previo al encuentro fotográfico, las opciones y limitaciones de este tipo de programas vuelven a estar vinculados a una conciencia invisible. Aunque se antojen lejanas, las restricciones existen, y empiezan en el tipo de compresión que utilizamos en la imagen. Sea como fuere, la principal característica de la posproducción de la imagen es que el autor trabaja sobre la información generada por su cámara con toda la libertad que le proporciona su programa de edición. Esto incluye la posibilidad de añadir o quitar elementos de la imagen, así como variar los colores, la exposición o el encuadre. Algunos programas,

---

<sup>112</sup> En la segunda parte de este escrito nos detendremos en la definición de qué supone *estetizar*, qué vínculos mantiene con las ideas de belleza y placer y cómo se traslada a la fotografía de guerra.

como el conocido Photoshop, de Adobe, nos permiten trabajar cuidadosamente la imagen. Otros, como Instagram, nos ofrecen una serie de parámetros prefijados en forma de filtros. Los hay que, como Gimp, incluso ofrecen a sus usuarios la posibilidad de acceder al código y modificarlo para mejorar sus funciones. La posproducción es, sin lugar a dudas, el apartado asociado a la facción tecnológica del gesto fotográfico que permite una mayor implicación de la subjetividad. Y este hecho ha favorecido que sea el apartado del proceso de creación más rechazado por los puristas.

La tecnología también es partícipe de la estetización de la fotografía de guerra. La cámara nunca fue realmente el pincel de la naturaleza; aunque conserve la coherencia con un instante de lo real, la imagen jamás creó una ventana hacia dicha realidad, sino que constituía una nueva realidad a la que atender: el objeto fotográfico. Este hecho, que ya se dejaba notar en la imagen tradicional, se torna incuestionable con la aparición de la fotografía digital. Es entonces cuando la imagen deja de ser un *mensaje sin código*, como consideraba Barthes en *La retórica de la imagen*. Toda imagen es código<sup>113</sup>, la realidad ha sido encriptada en binario por la tecnología, y solo la técnica nos ofrecerá una manera de acceder a esta compilación de lo real<sup>114</sup>. El noema de la fotografía deja de ser *esto fue* (si es que acaso lo fue en algún momento) para situarse en un nuevo nivel, en el que se hace imposible diferenciar qué procede de la impresión de lo real y qué del hábil manejo de las tecnologías.

---

<sup>113</sup> Es esta conversión la que lleva a Flusser a rechazar la imagen como representación para analizarla como un nuevo nivel de lenguaje.

<sup>114</sup> Uno de los primeros autores en cuestionar el impacto de los avances tecnológicos en la manera en la que accedemos a lo real es William Mitchell, que realiza un análisis de cómo las imágenes tecnológicas han ido sustituyendo a las fotografías en *The reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era* (1992). En su escrito, aparecen subrayadas dos ideas: de un lado, que la imagen entendida como código multiplica sus posibilidades de manipulación; de otro, que es posible construir imágenes de apariencia fotográfica sin que estas se hayan constituido a partir de lo real. Ambas cuestiones afectan de lleno a las posibilidades documentales de la fotografía, como desarrollaremos más adelante.



Como anticipábamos, en la percepción de una imagen tecnológica se hace prácticamente imposible reconocer y separar realidad de ficción. Es evidente la repercusión que esto tendrá en la fotografía documental y, en consecuencia, en la fotografía de guerra. Sin embargo, la imagen testimonial tiene un compromiso con lo real. La manipulación, esencial a la creación de imágenes, no hace sino multiplicar exponencialmente sus posibilidades, evidenciando aún más el proceso de estetización al que queda sometido lo real mediante el proceso fotográfico. No obstante, existe un resquicio para entender la imagen como documento, vinculado a la intención con la que se ha creado dicha imagen. Profundizaremos en estas cuestiones en el último apartado de esta primera sección, destinado a considerar los elementos necesarios para mantener la transparencia de la imagen fotográfica.

### 2.3 Una fotografía, varias lecturas: distribución y contexto

Para analizar y comprender la creación fotográfica como un proceso, es de rigor considerar cómo afectan a su percepción la manera en la que se distribuyen las imágenes y los canales a través de los cuáles el espectador puede acceder a ellas. Ambas cuestiones repercuten en sus posibilidades estéticas y, en consecuencia, es necesario tenerlas en cuenta para comprender cómo una fotografía de guerra puede proporcionar placer estético sin que esto suponga un problema moral.

Comencemos con el sistema por el cual se reproduce y distribuye la imagen. La fotografía goza de una característica que la hace única, en la que ya reparó Benjamin: su reproductibilidad. En la Fotografía, un mismo negativo podría dar lugar a infinitud de copias<sup>115</sup>, lo cual supone, necesariamente, la pérdida

---

<sup>115</sup> La idea de copia no tiene, en Benjamin, una connotación negativa. No se trata de productos elaborados con la intención de falsificar un original, sino del resultado de un proceso técnico.

de valor del original. La imagen deja atrás su singularidad al poder hallarse en varios lugares de manera simultánea, y se torna accesible a un mayor número de personas, eliminando la jerarquía que perpetuaban otras formas de reproducción. La fotografía es, considera Benjamin, inherentemente democrática.

La era de la reproducción mecánica de la que hablaba el autor mantiene ciertos paralelismos con la idea de una sociedad postfotográfica<sup>116</sup>. En la actualidad, es la propia imagen la que pierde el aura de lo real en su tránsito de la imagen tradicional a imagen digital<sup>117</sup>. Flusser recupera la idea de Benjamin y la aplica a su concepción de la imagen tecnológica. Si en la fotografía postindustrial –aquella que relacionaríamos con la manera tradicional de entender la imagen- “la cámara genera prototipos (negativos), a partir de los cuales puede fabricarse y difundirse una cantidad discrecional de estereotipos (copias)” (2009, p. 49), las imágenes electromagnéticas “pueden generarse a discreción sistemáticamente y manipularse por el receptor como información pura” (2009, p. 50). La brecha existente entre original y copia, que en la imagen digital se antoja un infinito en el que original y copia acaban superponiéndose (siendo, en definitiva, la misma cosa), repercute notablemente en la manera en la que la nueva fotografía enlaza con lo real. Dada su capacidad de proliferar, en demasiadas ocasiones

---

<sup>116</sup> El vínculo es tan evidente que varios autores remiten al mismo para plantear la problemática vigente, como se evidencia en Baudrillard, J., Hall, S., & Virilio, P. (1988); Nichols, B. (1988). The work of culture in the age of cybernetic systems. *Screen*, 29(1), 22-46; o Grundberg, A. (2000). Photography in the age of electronic simulation, *Photography: a Critical Introduction*. Oxford, Psychology Press. Otros ejemplos de cómo el lenguaje de Benjamin se traslada a la actualidad pueden encontrarse en Jukes, P. (1992). The Work of Art in the Domain of Digital Production. *New Statesman and Society*, 5, 40-41.; y en Malina, R. F. (1990). Digital Image: Digital Cinema: The Work of Art in the Age of Post-Mechanical Reproduction. *Leonardo*. Supplemental Issue, 33-38.

<sup>117</sup> Según interpreta Martin Lister en ‘Photography in the age of electronic’, la cuestión es si nos encontramos ante una segunda revolución *electrónica* o *digital* en la cultura visual, en la que la nueva forma de entender la imagen sustituya a la fotografía a la que Benjamin aludía en su célebre ensayo (2004, p. 309).

es prácticamente imposible ubicar la captura en las coordenadas exactas para poder acceder a su referente. Abundaremos en cómo la reproductibilidad de la imagen repercute en su valor testimonial en el último apartado de esta primera sección, y volveremos a esta idea en la segunda mitad de este estudio, cuando contemplemos las condiciones en las que la fotografía de guerra puede ser entendida como objeto estético y, en consecuencia, provocar una experiencia estética placentera en su público.

Una vez expuestas las condiciones de reproducción de la imagen, avancemos en nuestro análisis hacia los canales en los que esta es distribuida, contemplando así cómo altera su significado la situación en la que se presenta. El contexto en el que se muestra la imagen influye notablemente en su significado y, en consecuencia, debe ser tenido en cuenta. “Una fotografía cambia de acuerdo con el contexto donde se la ve” (1996, p. 116), nos advierte Susan Sontag en *Sobre la fotografía*, e incide en esta idea al señalar que “cada una de estas situaciones sugiere un uso diferente para las fotografías pero ninguna de ellas les asegura un significado” (1996, p. 116). El hecho de plantear que la fotografía no tiene un concepto fijado en sí misma y que, por lo tanto, su comprensión variará notablemente en función del lugar que se le haya otorgado a la misma resulta problemático pues, de nuevo, nos pone a un solo paso del relativismo<sup>118</sup>.

---

<sup>118</sup> Son varios los autores que trabajan con esta hipótesis. “La expectativa de los espectadores sobre la veracidad de una imagen está determinada en gran medida por el contexto en el que aparece la imagen. Una foto publicada en un periódico se cree que es un hecho; una imagen publicitaria se entiende como ficción” (2009, p. 52, traducción propia) nos dice Philip Gfelter en *Photography after Frank* (2009). En *Arder en deseos*, Batchen plantea que “los significados de cualquier fotografía individual son igualmente contingentes, pues dependen por completo del contexto de esa fotografía en un momento dado” (2004, p. 13). La propuesta de Pepe Baeza no se queda atrás, y en su reflexión sobre la fotografía de prensa asegura que “la fotografía es polisémica, es decir, que puede adoptar diferentes sentidos y que éstos dependen, hay que repetirlo, de la finalidad a la que la fotografía se destina y del contexto que tiene” (2007, p. 172). Roseblum también incide en

Flusser también introduce esta idea en su obra. Para el pensador, la programación de la imagen tecnológica no se limita a la impuesta por la cámara, sino que se prolonga hacia su presentación, que se lleva a cabo mediante los mismos mecanismos que identificaba en su creación. Según considera, “los aparatos de distribución de fotografías tienen un programa con el que programan a la sociedad para un comportamiento de respuesta. Un rasgo típico de este programa es la distribución de las fotografías por varios canales” (2001, p. 51). Así, la vía elegida para mostrar la fotografía influirá determinadamente en la manera en la que son percibidas, pues cada vía está asociada a una respuesta concreta por parte de su público. Dicho de otra manera: cada contexto demanda un tipo de atención. El entorno también codifica el significado de la imagen siendo partícipe de la gestación del producto final, aquel que percibirá el público. Como señala Flusser, el fotógrafo colabora con esta codificación pues, al elaborar una captura, ya tiene previsto el canal en el que la verá.

En el caso de la fotografía documental, la importancia de esta fracción del gesto fotográfico es más que reseñable. Gran parte de las objeciones a la estetización de este tipo de capturas deviene, precisamente, de su expansión desde los medios informativos hacia la galería. Como consideraremos más adelante, una fotografía publicada en prensa es considerada por su valor informativo y, en consecuencia, será percibida en su vis testimonial<sup>119</sup>. La

---

la importancia del contexto a la hora de interpretar una imagen: “Las imágenes fueron transformadas en obras de arte fotográficas cuando fueron exhibidas bajo el auspicio del Museum of Modern Art. Por primera vez, a las fotografías hechas para documentar condiciones sociales se le concedió el tipo de reconocimiento formalmente reservado para imágenes concebidas estéticamente” (1997, p. 369, traducción propia).

<sup>119</sup> Flusser considerará que, incluso en este ámbito, el fotógrafo tratará de jugar contra el aparato para imponer su voluntad. De esta manera, plantea que “como el fotógrafo sabe que solo se publicarán aquellas fotos que se ajusten al programa del periódico, procurará subvertir la censura del periódico mediante la introducción disimulada de elementos estéticos, políticos o epistemológicos en la imagen” (2001, p. 52). Podemos comprobar que la suposición del autor queda evidenciada en las nuevas tendencias presentes en la

misma imagen, volcada esta vez en un contexto que demanda del espectador una atención estética, será interpretada como objeto estético en potencia, realidad que detallaremos en mayor profundidad, en nuestra reflexión sobre las posibilidades estéticas de la fotografía de guerra.

No obstante, la influencia del contexto se expande al valorar la posibilidad de que una imagen destinada a un canal sea absorbida por otro, lo cual supone una modificación de la relación que el espectador mantendrá con ella. Esta contingencia también es tenida en cuenta por Flusser:

Los aparatos de distribución disponen, asimismo, de zonas permeables, en las que una fotografía puede pasar de un canal a otro. (...) En este contexto, es importante tener en cuenta que cada vez que una foto pasa a otro canal, recibe otro significado. (...) La clasificación por canales no es, pues, ningún proceso meramente mecánico, sino más bien un proceso codificador: los aparatos de distribución impregnan la fotografía del significado decisivo para su recepción (2009, p. 51).

Para comprender la problemática derivada de la dependencia de la fotografía del canal en el que se exhibe a la hora de construir su significado, podríamos partir de otra forma de representación. Consideremos, pues, el caso de la pintura: una obra como *Las meninas* (1656) tiene presencia en sí misma, y por mucho que se altere el entorno en el que se muestra, la pieza consta de unas características que le son propias e intrínsecas<sup>120</sup>. O, al

---

imagen documental, aquellas que, precisamente, son cuestionadas por ceder parte del valor testimonial en pos de intereses que nada tienen que ver con el registro mecánico de lo real.

<sup>120</sup> El problema que se nos plantea, en este caso, es el de la manera en la que el objeto se relaciona con el mundo y cómo percibimos dicha relación. Según plantea Dufrenne en aproximación fenomenológica al pensamiento estético, esto se debe a que el objeto estético, si bien se constituye como objeto en-el-mundo, también dispone de un mundo propio, del que no puede desprenderse y mediante el cual lo reconocemos. Cuando un objeto es percibido en tanto que estético, accedemos a ese mundo propio. Además, plantea Dufrenne, “el objeto estético: rehúsa, más enérgicamente que la cosa, dejarse integrar, por

menos, eso queremos pensar, porque si la comprensión de la obra variase en función de su disposición espaciotemporal no habría nada en ella que nos permitiese darle el título de obra maestra. En fotografía, los elementos externos influyen decisivamente a la manera en la que se interpreta la imagen.

Esta idea choca con el planteamiento que sitúa la percepción de lo fotográfico como percepción de lo real. Si al mirar una instantánea realmente pudiésemos ver a través del objeto para alcanzar la realidad, la disposición del cuerpo material de la imagen no sería decisiva para la interpretación de lo real. Tampoco tendría sentido utilizar un texto de acompañamiento para acotar la lectura, que debería desvelarse en sí misma. Sin embargo, y a pesar de los planteamientos tradicionales sobre lo fotográfico, la fotografía se ve fuertemente comprometida por su contexto.

Pensemos en el influjo que ejerce un pie de foto en la comprensión de lo representado. Si eliminamos las palabras que acompañan y delimitan el significado de la imagen, su contenido puede variar notablemente. Y no solo eso: su intelección se ve expuesta también al cuerpo de texto que la siguen—en el caso de la prensa- o de las imágenes con las que se relaciona y construyen un discurso. Una misma captura puede ser totalmente distinta si atendemos a la leyenda que la acompaña. Nunca fue verdad aquello de que una imagen vale más que mil palabras. La toma establece su valor en

---

la percepción y por la acción, en el mundo cotidiano” (1982, p. 194). La obra de arte, como objeto estético en potencia, reclama el ser percibido en sí mismo y no como parte del mundo *común*. Poco importa el canal por el cual se exhiba el objeto estético: este “estetiza sus alrededores al integrarlos en su propio mundo, hace de ellos las provincias de su reino, los servidores de su poder” (2001, p. 195). El reconocimiento de una representación como obra de arte y, en consecuencia, como objeto estético en potencia, hace que pierda interés el mundo que le rodea (el medio en el que se exhibe), pues se aísla, al tiempo que enfatiza, su propio mundo.

relación al verbo que la acompaña<sup>121</sup>. Una imagen de la guerra de Siria puede ser confundida con una instantánea de cualquier otra guerra si el texto así lo indica y la fotografía no consta de la información necesaria para desmentir la captura que la acompaña. Más aún: el texto adlátere a la imagen condiciona la interpretación de la misma, subordinación que también se hace evidente a la inversa: una imagen puede alterar la forma en la que se interpreta la información ofrecida por el periodista. Dentro de un mismo canal, una fotografía puede adquirir distintos significados, dependientes del tipo de atención que demanden los elementos con los que se relaciona la misma, pues estos determinan y acotan el sentido en el que será percibida y entendida la imagen. Retomaremos esta cuestión más adelante.

Tal y como hemos adelantado, distintas situaciones implican diferentes formas de acercarse a la imagen. En este punto, contexto y espectador entran en una estrecha relación, pues el entorno predispone la forma en la que el público accederá a la obra. Cuando un ciudadano acude a un periódico lo hace con el fin de informarse, motivo por el cual asimilará las imágenes como documentos *objetivos* de lo real. De hecho, la elección del medio al que acude también influirá a su interpretación de la imagen: el lector no entenderá igual la información publicada por un medio afín a su ideología política que los testimonios proporcionados por una publicación cuya militancia tenga lugar en lo que nuestro lector considere como oposición. También repercuten notablemente los formatos en los que se obtiene dicha información. No es lo mismo leer un periódico que acudir a la misma publicación desde nuestro dispositivo móvil. Tampoco podemos equiparar la experiencia de ver una serie de fotografías impresas a la vivencia

---

<sup>121</sup> “Los títulos contribuyen a mantener el significado de la imagen, a limitar el rango potencial de interpretaciones o respuestas por parte de la audiencia o del lector” (Wells, 2004, p. 42).

de contemplar estas mismas capturas en una galería virtual. Son distintas la atención dedicada, los tiempos y la conducta de lectura.

Del mismo modo que en los medios de comunicación las imágenes son interpretadas como testimonios directos, la presentación de fotografías a modo de archivo en distintos museos también conlleva una relación directa del espectador con el referente. Si en un museo de ciencia natural nos topamos con instantáneas de animales o con capturas que hacen visible la vida microscópica, la propia naturaleza de la visita a este tipo de salas hará que entendamos las imágenes como verdaderas. Lo mismo ocurre en un museo dedicado a la memoria de un evento: nadie espera que las capturas exhibidas en el 9/11 Memorial sean ficciones, porque su función es remitir a lo que ocurrió. Esto afecta considerablemente a la lectura que se hace de la imagen y, por lo tanto, a la experiencia que se extrae de ella.

Fontcuberta era muy consciente de la influencia de esta predisposición en la contemplación de la fotografía y la utilizó como eje para algunas de sus propuestas artísticas<sup>122</sup>. *Fauna* (1987) y *Herbarium* (1984) son dos series de fotografías que ponen en entredicho la relación entre fotografía y verdad a partir del cuestionamiento de la influencia del museo como institución. *Fauna* es un proyecto realizado de manera conjunta con Pere Formiguera durante el primer año de una recién estrenada década de los 80. Durante

---

<sup>122</sup> Sobre la influencia que ejerce la galería en la fotografía documental, Fontcuberta dirá que

la renuncia al mandato testimonial para priorizar un acercamiento al imaginario del arte propicia lecturas y recepciones distintas, definidas por la plusvalía estética que se instaura en detrimento de las valencias éticas originales. En el museo, la fotografía documental se convierte en fotografía de no ficción (2011, p. 53).

Y concreta que

el ingreso en el museo supone la habilitación artística que se produce a costa de desactivar la carga política de la imagen documental y reducirla a una “obra de exposición” de no ficción. La fotografía se legitima entonces para el arte como artefacto ya no supeditado a una función representacional sino como generador de experiencia estética (2011, p. 53).



unas vacaciones, la pareja de amigos hizo un descubrimiento insólito: el archivo fotográfico del profesor Peter Ameisenhaufen, un amante de la naturaleza que había fotografiado casos extraordinarios en las que escapaban a las leyes de Darwin. Las imágenes no tardaron en ser exhibidas en un museo de ciencia natural, ansioso por compartir un descubrimiento que podía cambiar el curso de la historia. Solo que, por supuesto, era mentira. Todo el proyecto, desde los falsos animales hasta las notas del supuesto profesor, había sido creado por Fontcuberta. Lo mismo ocurrió con *Herbarium* (figura 19), obra en la que el artista creó un archivo sobre plantas que nunca existieron más que como proyectos escultóricos del propio autor. Ambas propuestas, exhibidas en un museo convencional, habrían sido comprendidas de otra manera. Pero presentadas en un contexto en el que se les presupone un valor científico y, por lo tanto, de verdad, son un ejemplo exquisito de cómo la fotografía miente y de cómo el contexto colabora con su embuste.



Figura 19

*Herbarium*, Joan Fontcuberta (1984)

No queda aquí la influencia del contexto en la percepción de la imagen. ¿Qué ocurre cuando una fotografía de valor supuestamente informativo se

muestra en un contexto como la galería de arte o el museo? La experiencia de la visita al museo, los tiempos que requiere, las conductas que propicia y el tipo de audiencia que atrae son completamente distintos a los de las experiencias descritas previamente. De una foto exhibida en una pared blanca no se espera una información precisa y actualizada, sino otro tipo de vivencia, más cercana a lo estético que a lo informativo. Así, capturas que fueron tomadas con intención documental mutan para perder parte de su valor probatorio, del mismo modo que una pieza ritual pierde su cariz religioso cuando es presentada como parte de una colección artística.

Para una mayor complicación, la fotografía se empapa con facilidad de los elementos que la rodean, de manera que todo lo que se encuentre en torno a ella puede suponer un cambio potencial de la percepción de la imagen. La toma entra en discurso con los elementos que la acompañan en su exhibición, y ve modificado su significado en relación a estos en el acto perceptivo. Así, el contexto está inevitablemente ligado al fotógrafo o al editor, pero también al espectador. El canal para el cual ha sido elaborada la imagen es uno de los elementos claves en su definición. El uso al que se destina la captura resuena en su propio ser, de manera que una imagen creada para la ciencia tendrá unas implicaciones que una imagen pensada para el arte no tendrá, y viceversa. El ser de la imagen queda supeditado al uso que se ha previsto para ella, y cambia en el mismo momento en el que el entorno varíe. Es por este motivo por lo que debemos tener siempre en cuenta el contexto en el proceso de creación de la imagen fotográfica, como parte indisociable de la percepción del objeto que repercute notablemente en sus posibilidades estéticas.

## 2.4 Introducción a lo fotografiado, la fotografía como objeto y el espectador

En los apartados anteriores hemos analizado tres de las figuras clave en el gesto fotográfico: el fotógrafo o editor, la cámara y el contexto. Cada una de ellas afecta al producto final, ya sea por acción o por omisión, y su implicación en la configuración de la percepción de la fotografía y, en consecuencia, también de su percepción estética, es innegable. Junto a estos tres actores se presentan tres componentes más, cuya importancia se advierte clave para este análisis: la propia obra como objeto y en cuanto percibida, lo real y, finalmente, el espectador. Cada uno de estos apartados merece ser analizado con mayor detenimiento, pues su desarrollo goza de gran complejidad y, además, se plantean como puntos clave para comprender la estetización de la fotografía de guerra y la posibilidad de obtener una experiencia placentera en la visualización de estas imágenes.

Huelga decir que tanto la cámara –o su ausencia- como el fotógrafo (o el editor) o el contexto de una imagen tienen un gran peso en la percepción de la imagen fotográfica y, por lo tanto, también en su aprehensión estética. De la articulación de estos tres elementos con lo retratado y el espectador emerge la obra como objeto percibido, que analizaremos seguidamente. Tanto el referente de la imagen, entendido como la realidad a la que atiende, como el público, encargado de dar cierre al acto fotográfico, merecen un análisis más detallado, pues ambos son determinantes en la construcción de la fotografía. No es que el resto no lo sea, sino que sin lo real no hay fotografía y, sin espectador, no hay experiencia perceptiva, mientras que sin cámara o sin fotógrafo sí puede haber imagen.

Para empezar, habría que plantear la fotografía no solo como la relación entre sus ejecutantes, sino como objeto material en sí misma, lo que nos dará las claves para profundizar en los distintos modelos de percepción que

ofrece una misma imagen. Seguidamente, analizaremos cómo se percibe lo real en la fotografía a partir del estudio de la relación entre la fotografía y su referente, y reflexionaremos acerca de las implicaciones que tiene la ideal equiparación entre fotografía y realidad para su apreciación estética. Asimismo, valoraremos el impacto que ha tenido el cambio del propio concepto de lo real en la reflexión sobre lo fotográfico, su supuesta incapacidad ficcional y la relación que mantiene con lo verdadero. Para terminar, el cuestionamiento de la figura del espectador como elemento clave en el proceso de creación de la fotografía nos permitirá comprender por qué es necesario e imprescindible dejar atrás la estética de la creación en pos de un nuevo modelo en el que el público ostente un papel principal y, sobre todo, activo. Dado que la cuestión base que ha dado lugar a esta reflexión parte, precisamente, de la experiencia estética del espectador en la fotografía de guerra, es esencial analizar su figura, implicaciones y responsabilidades.



### 3. El objeto fotográfico

Es muy común definir la fotografía a partir de elementos que son ajenos a ella. Lo que nos parece absurdo en cualquier otro tipo de representación se alza como una máxima en el ámbito de lo fotográfico y, dada la naturaleza causal que se les presupone a las imágenes, tendemos a obviar la traición de la representación. Así, nos inclinamos a identificar, de una manera u otra, lo fotografiado con lo real, de tal manera que la captura no tiene entidad en sí misma, sino que supone un retorno constante a la verdad hacia la que señala. Es cierto que la tecnología ha hecho que la fotografía sea entendida, cada vez con mayor frecuencia, en su faceta de código, relegando a un segundo plano la posibilidad de atender a la toma como representación, tal como ha quedado demostrado en los apartados anteriores. Sin embargo, en el tipo de instantáneas que nos ocupan sobrevive la llama de la Fotografía.

La imagen documental, pese a verse afectada por los rápidos cambios que está experimentando el panorama global, continúa asida a las máximas de la representación tradicional. Como salvaguarda de la neutralidad, el reportero proclama su deber para con la realidad a través de su código ético. Incluso aquellos que reconocen la subjetividad en la fabricación de la imagen intentan minimizar su impacto, asegurando así que la toma se deba siempre al testimonio y no a su impulso creativo. El fotoperiodismo es el principal responsable de que, a día de hoy, se conserve la distinción entre documento y arte, pues reconocer que la fotografía es una representación en la que lo real juega un papel limitado sería evidenciar las carencias de su trabajo. No obstante, cada vez son más aquellos que dejan de ocultar su presencia en sus instantáneas, rompiendo la ilusión de objetividad. Estas imágenes, que

siguen señalando hacia ese núcleo de realidad en torno al que se constituyen, aceptan y exhiben sus cualidades estéticas.

Lo fotográfico se constituye como objeto, sí, pero, dadas sus implicaciones, se trata de un objeto cuya función principal a nivel perceptivo es la de significar. Pero ¿puede un objeto de estas características producir una experiencia estética? ¿Es posible percibir la fotografía como documento y como objeto estético al mismo tiempo? ¿Por qué sigue vigente el cisma entre documento y arte? Para dar respuesta a esta pregunta nos centraremos en la clasificación de objetos que hace Mikel Dufrenne en su *Fenomenología de la experiencia estética* (1953). Su propuesta parte de la identificación de distintos tipos de objetos que no son estéticos –a priori– para así lograr una delimitación del objeto estético. Según su pensamiento, “el objeto estético no puede definirse a sí mismo más que como correlato de la experiencia estética” (1982, p. 20). Dado que la intención principal de esta investigación es reflexionar sobre la posibilidad de una experiencia estética en la contemplación de fotografía de guerra, el primer paso será, necesariamente, definir la experiencia que se desprende en la percepción de estas capturas y, al mismo tiempo, reflexionar sobre su propia naturaleza como objeto. En este sentido, para poder hablar de una experiencia estética placentera debemos tratar de entender cómo se articula la imagen-documento como objeto estético, pues se trata de un proceso problemático.

### **3.1 Percibir la realidad representada: la fotografía como objeto significativo**

De entre todos los tipos de objetos que propone Dufrenne, las propiedades que más se ajustan a las de la fotografía con fines documentales es, como ya hemos anticipado, la categoría de objeto significativo. En este sentido, lo que caracteriza a la imagen fotográfica va muy en la línea de aquellas

propuestas que le atribuyen a lo fotográfico el título de rastro o huella<sup>123</sup>. Consiste en una manera de entender el objeto que destaca por el carácter prioritario del referente al que significa, esto es, de la realidad hacia la que apunta. Como señalábamos en el apartado previo, se trata de un objeto que convoca algo externo y ausente, y cuya finalidad principal es, precisamente, la de facilitar un saber. Entran en juego, así, las características fenomenológicas tan particulares de la fotografía. Si la distancia más corta entre el objeto representado y el espectador es, precisamente, la fotografía, esta nos ofrece una información perceptiva que, aunque no es equiparable a percibir el objeto en sí, sí que nos acerca a la distancia mínima desde la que podemos contemplar lo retratado sin compartir su espacio y tiempo.

La fotografía documental trata, ante todo, de ser verdadera, de ser testigo de lo que fue y transmitirlo tal y como fue. Como señala el propio Dufrenne, “una información de un periódico (...) no nos deja indiferentes, ya que apuntan a una verdad que de alguna manera nos importa” (1982, p. 155). Pese a que Fontcuberta considere que cada fotografía es una ficción

---

<sup>123</sup> No en vano, la nomenclatura *objeto signifiante* nos traslada a la idea de signo. La fotografía de guerra sería percibida como un signo indicial, tal y como proponía Peirce (1984). Su teoría, perteneciente al ámbito de la semiótica, nos lleva a plantear el modo en el que *leemos* la imagen, y se aleja así de la problemática de su percepción, enigma en torno al cual se articula esta investigación. Pese a ello, es de rigor acotar, aunque sea de manera somera, qué supone entender la imagen fotográfica como objeto signifiante. C. S. Peirce, vinculado a la corriente de pensamiento que inició Saussure, distinguía entre códigos icónicos, indiciales y simbólicos. Los primeros están basados en una relación de semejanza con la realidad a la que aluden, los segundos son fruto de la dinámica causa-efecto y los últimos carecen de un enlace que vincule directamente aquello que se muestra con lo real a lo que remite. Dada la naturaleza de la imagen fotográfica, Peirce la identifica como signo indicial: toda imagen es la huella de lo real. Esta postura, que será criticada por Umberto Eco (1982) —para quien la fotografía, como cualquier otra representación, mantenía una relación arbitraria con lo real—, fue reconsiderada por Barthes, cuya aportación está más relacionada con nuestro estudio pues somete a la fotografía a un estudio realizado desde un enfoque doble, en el que la fenomenología tiene un gran peso. Ya hemos desgranado su pensamiento en el primer capítulo, pero recordemos que, para él, la importancia de la fotografía, aquello que la hace única, es cómo refiere a lo real que representa: la imagen, como adelantamos, será la emanación del referente, y será percibida en aquello retratado en lugar de ser atendida en sí misma.



disfrazada de verdad (1995, p. 15), en el ámbito del periodismo los más idealistas aún tienen como máxima ser fieles a lo real, narrar la verdad y no construir ficciones. Así, el fotoperiodismo pretende ser información gráfica y, por lo tanto, remitir siempre a aquella verdad que es externa a sí misma. Un objeto significativo sería un artículo en prensa, un texto que no se recrea en sí mismo, sino que tiene como deber principal poner al lector en contacto con los eventos acontecidos. Del mismo modo, la fotografía documental quiere ser fiel a lo que muestra, y hacerlo de una manera mucho más apegada a lo real dada su causalidad<sup>124</sup>.

En definitiva, el objeto significativo trata de ajustarse a lo real, al mundo que retrata, y ser verdadero según ese mundo y no en sí mismo. En palabras de Dufrenne,

una obra que quiere ser verdadera sobre todo según el mundo y no según ella misma, que pretende que su sentido se verifique en lo real porque da cuenta de ello, bien porque mueva al conocimiento de la realidad, o bien porque motive a obrar, esa obra no es estética (1982, p. 156).

Si nos atenemos a esta postura, toda fotografía que sea entendida desde el nexo que mantiene con lo real no puede ser percibida como objeto estético y, por lo tanto, no produce una experiencia estética. O no lo hace, al menos en sí misma. Existe una oposición entre significación y estética que recuerda

---

<sup>124</sup> La fotografía de prensa sigue escudándose en el registro mecánico y objetivo de lo real para avalar su capacidad de ser verdadera, de documentar lo acaecido. Una buena praxis se identifica con el respeto de los hechos, deferencia en torno a la cual se establecen gran parte de las reflexiones sobre la ética periodística. Sobre esta relación entre el periodismo, ética y hechos existe una gran cantidad de literatura. Se recomienda la lectura de Fishman, M. (2014). *Manufacturing the news*. Texas, University of Texas Press; Ward, S. J. (2015). *The invention of journalism ethics: The path to objectivity and beyond*. Montreal, McGill-Queen's Press; Newton, J. (2013). *The burden of visual truth: The role of photojournalism in mediating reality*. Oxford, Routledge; Chapnick, H. (1994). *Truth Needs No Ally: Inside Photojournalism*. Columbia, University of Missouri Press; y Lichtenberg, J. (1991). In defense of objectivity. *Mass Media and Society*, London, New York, Melbourne, 216-231, por citar solo algunos.

a la división entre arte y documento, a la que nos hemos referido en numerosas ocasiones a lo largo de esta reflexión. A nivel perceptivo, la propuesta de Dufrenne mantiene esta fragmentación: de un lado, la percepción del referente; de otro, la percepción estética. Así, en la famosa imagen capturada por Steve McCurry para National Geographic (figura 20), la experiencia estética estaría vinculada la potencia de la mirada de Sharbat Gula, y no a la fotografía como tal.

Sin embargo, tal y como veníamos advirtiendo, esta forma de entender lo fotográfico es bastante limitada, pues excluye otros elementos que, si bien podrían ser considerados percepciones marginales, no dejan de estar presentes en la imagen. Así, y pese a la eventualidad de que la fotografía de McCurry apunte a una realidad que es externa a sí misma, al mismo tiempo nos permite admirar la habilidad del fotógrafo, capaz de encontrar una mirada como la de la chica afgana y de resaltar sus ojos verdes a partir de colores opuestos en el círculo cromático, atender a su técnica y estilo. De esta manera, en cuanto ampliamos nuestro campo de visión somos capaces de encontrar elementos externos que también promueven la posibilidad de una experiencia estética. Esta vivencia, que en la propuesta de Dufrenne quedaría relegada a la posibilidad de extraer placer estético de la contemplación del referente, no estaría constituida en lo real retratado, sino que también entra en juego la posibilidad de atender estéticamente a la captura en sí misma, entendida como objeto, sin que ello suponga que se pierda ni un ápice de importancia aquello que queda recogido en el papel fotográfico. La fotografía nunca ha sido invisible, como hemos detallado. A lo sumo, podremos entenderla como transparente, como una forma de atender al referente pero que modifica, en mayor o menor medida, la experiencia que tenemos del mismo.



Figura 20

*Afghan Girl*, Steve McCurry (1984)

En cualquier caso, es precisamente el uso que se ha hecho de la imagen documental, y no solo sus propiedades características, lo que hace que la clasificación de Dufrenne sea válida en el ámbito que nos ocupa. Para el autor, “el objeto significativo pretende justificar la significación que aporta, quiere obtener nuestra adhesión a la verdad, o al menos dar un testimonio lo más convincente posible. El objeto estético no demuestra, sino que muestra” (1982, p. 157). De esta manera, la brecha que separa la fotografía como objeto significativo de fotografía como objeto estético se abre,

precisamente, en aquello que le ha valido el ser considerado como un sistema de representación único: su dependencia de lo real. El objeto significativo siempre demuestra la realidad a la que está conectado, mientras que el objeto estético antepone su propia realidad.

La propuesta de Dufrenne, si bien consta de carencias evidentes, sirve para entender los porqués de la crítica a la estetización de la imagen. Si culturalmente ha existido una división entre arte y documento; si el fotoperiodismo ha tratado de ocultar la presencia de una subjetividad creadora desde sus inicios a fin de que las instantáneas fuesen identificadas, precisamente, como tales; no es de extrañar que cualquier atisbo de consciencia ponga en peligro la posibilidad de entender la imagen como información. El tipo de atención que acude a los canales informativos para documentarse no quiere detenerse en la identificación de las decisiones tomadas por el fotógrafo, sino deslizarse hacia la percepción del referente para, así, poder aprehenderlo.

Ahora bien, su planteamiento solo es válido si aceptamos el vínculo que une la imagen con lo real, es decir, si consideramos la fotografía en el sentido tradicional. Sin embargo, la incorporación de la fotografía digital y su identificación como código ponen en peligro la posibilidad de entender la imagen como objeto significativo. Si la captura ya no remite directamente a lo real, sino que la imagen técnica se interpreta como un código que nos remite al signo de la imagen –la cual, a su vez, podría derivarnos al referente de la misma-, difícilmente podremos percibir la fotografía como aquello que muestra, porque lo que evidencia es la propia representación. No obstante, el fotoperiodismo trata de mantener el antiguo estatus de la Fotografía, valiéndose de su compromiso ético para asegurar la posibilidad de acceder a lo real a través de la fotografía, como detallaremos en el último capítulo

de esta primera sección<sup>125</sup>. Por este motivo, consideraremos que el fotoperiodismo, dada su intención informativa y testimonial, se ajusta a las características consideradas por Dufrenne como propias del objeto significativo, lo cual explicaría, como anticipábamos, el recelo que genera la inclusión de elementos estéticos en el mismo.

### 3.2 Más allá del documento: la fotografía como objeto estético

Al otro lado de la definición que opone la posibilidad de percibir lo real, representado en la imagen, a la contingencia de percibir la realidad de la propia imagen – dicotomía que, como veremos más adelante, no es tal-, se encuentran aquellas fotografías en las que lo real de lo retratado pasa a un segundo plano. En su percepción, tal y como señala Dufrenne, “un retrato (...) solo es un objeto estético cuando cesa de ser un retrato. (...) El objeto estético no es un signo que nos remita a otra cosa más que a sí mismo”<sup>126</sup> (1982, p. 158). Si damos por válida la propuesta de Dufrenne, asumiríamos que *La joven de la perla* de Vermeer (1665) no nos remite a la modelo que posó para el retrato, sino que tiene entidad en sí misma. Al trasladar esta fórmula al reportaje de guerra, deberíamos defender que la fotografía de Don McCullin (figura 21), entendida como objeto estético, no nos pone en relación con el soldado retratado, sino que nos introduce en sí misma, nos

---

<sup>125</sup> Tal y como señala Derrick Price, siempre hemos sido conscientes del carácter maleable de la fotografía, lo cual hace difícil mantener la relación entre la captura y lo real incluso en el estudio de los primeros objetos fotográficos. El hecho de que la imagen sirviese como documento nunca se debió realmente a una característica única de lo fotográfico, considera, sino que la autenticidad de la imagen no fue validada por la naturaleza de la propia imagen, sino por la propia práctica fotográfica, en torno a la cual se generaba ese halo de veracidad (Wells, 2004, p. 74). Si aceptamos este apunte, podemos constatar cómo la cultura establecida alrededor de la imagen de prensa mantiene las premisas con las que trabajaba antes de la aparición de la fotografía documental.

<sup>126</sup> Dufrenne plantea de manera indirecta la autonomía del arte, concepto sobre el que profundizaremos en la sección dedicada a analizar las posibilidades de la experiencia estética en la fotografía de guerra.



Figura 21

*Shell Shocked US Marine, The Battle of Hue*, Don McCullin (1968)

remite a ella misma como objeto estético, con unas características distintas a lo real que le dio origen<sup>127</sup>.

El salto es ligeramente más complejo del que supone el mismo ejercicio en cualquier otro modelo de representación, pero no por ello es imposible. En su reflexión, Dufrenne incide en la idea que ya hemos anticipado:

El objeto estético se distingue por tanto del objeto significativo tanto por la naturaleza como por el tratamiento de la significación. La relación del significado al significativo en el objeto estético no es la misma que para los objetos naturales que remiten siempre fuera de ellos mismos, en el espacio y en el tiempo y constituyen por ello, progresivamente, la naturaleza en la que se integran, o que para los objetos significativos en los que el signo desaparece ante la significación que aporta (1982, p. 161).

La significación del objeto fotográfico –entendido en la manera ideal- se encuentra siempre en lo real en el que se constituye, mientras que el objeto estético nos remite a sí mismo, nos obliga a frenar la experiencia perceptiva en él, detenernos en su mundo y ser partícipes de este. De nuevo, según Dufrenne, “mientras que la percepción ordinaria busca el sentido de lo dado más allá de lo dado, el objeto estético no entrega su sentido más que a condición de que, en vez de atravesar lo dado, la percepción se detenga en él; no tolera que pase de largo” (1982, p. 162).

---

<sup>127</sup> Esta manera de entender la imagen se confronta con la opinión vertida por Benjamin en su reflexión sobre la fotografía. Para el autor, aun cuando la imagen fuese analizada en condiciones completamente diferentes al canal que el fotógrafo pensó para ellas (como consideraríamos con Flusser), el hecho de que la captura se produjese a partir de lo real hace que el retratado demande el ser nombrado, esto es, ser reconocido en su propia realidad. Incidiremos en esta posibilidad en el segundo apartado de esta investigación.

Una imagen fotográfica cuyo destino inicial fuese el de proporcionar una información puede tornarse en objeto estético al dirigirse a ella la atención del espectador. Tal y como propone Dufrenne,

cuando los objetos que consideramos hermosos se convierten en estéticos bajo nuestra mirada, nuestra percepción no crea desde luego un nuevo objeto, lo que hace es rendir tributo solamente al objeto, y para ello es necesario que el objeto se preste a la estetización. Convirtiéndose en objeto estético, no es otra cosa más que lo que es, aunque la percepción le atienda de una manera especial: solo sufre una metamorfosis en sí mismo, de manera que él mismo al parecer le altera (1982, p. 115).

No es la fotografía, por lo tanto, la que cambia en pos de ofrecernos una experiencia diferente. El objeto es el mismo, pero la atención a este referida nos devuelve una experiencia completamente distinta, una vivencia estética. Dada la correlación entre experiencia estética y objeto estético, lo que previamente era considerado como significante transmuta en estético, sin perder por ello las características materiales de lo que antes lo constituía. Sí varía, si nos ajustamos a la propuesta teórica de Dufrenne, un elemento esencial en la imagen informativa: no desaparece su significación, pero la obra ya no nos interesa por el referente al que significa, sino por la capacidad de expresión que adquiere esta. El objeto estético goza de una competencia expresiva que va más allá de la significación de lo representado. No solo muestra el mundo representado – que como el propio autor declara “no es, de hecho, verdaderamente un mundo. No se basta a sí mismo, es indeterminado” (1982, p. 218)-, sino que manifiesta “una cierta cualidad que el discurso no puede traducir, pero que se comunica al despertar un sentimiento” (1982, p. 219). La realidad recogida por la imagen no desaparece, así, para dejar paso a la experiencia estética,



pero sí debe perder su valor informativo, pues el interés del objeto no estará en la verdad externa a él que se nos muestra, aquello que significa, sino en aquello que expresa, lo sensible en su percepción.

Ahora bien, ¿realmente se encuentran tan distanciada la posibilidad de atender estéticamente una imagen y la eventualidad de percibirla como documento? ¿No es posible que exista un resquicio para el placer estético en la transparencia de la fotografía de guerra? ¿No hay lugar para el despertar de lo sensible en el reconocimiento de la captura como representación, sin que esto suponga la desvinculación de la captura de su referente? Como se ha adelantado y podemos observar, la distinción entre objeto estético y objeto significativo no hace sino mantener el eterno enfrentamiento entre arte y documento, conflicto que, tal y como se ha demostrado hasta ahora en esta reflexión, no es tal. La fotografía debería ser entendida como objeto significativo en el que se encuentra el objeto estético en potencia, y la comprensión que tengamos de la captura dependerá del tipo de atención con la que abordemos la percepción de la fotografía; algo que queda determinado por el tipo de canal en el que esta sea volcada, como hemos señalado, a partir de Flusser<sup>128</sup>.

### **3.3 La fotografía de guerra: en la frontera entre lo estético y lo significativo**

Nos encontramos así frente a una diatriba muy marcada: la imagen puede informar o puede proporcionar una experiencia estética. Ambas posturas se definen por oposición, de manera que se crea un abismo artificial entre

---

<sup>128</sup> El contexto en el que se exhibe la fotografía no cambia el hecho de que en la imagen conviven decisiones estéticas con una pequeña fracción de lo real. Este segmento, al que hemos aludido en numerosas ocasiones a través de la fórmula de ese inconsciente óptico propuesta por Benjamin, es el que hace que lo representado demande ser reconocido como existente y dota de valor documental a la captura. El hecho de que conviva con la representación hace que no podamos distinguir entre lo estético –la forma– y el contenido –lo real–, pues todo es una sola cosa: el objeto fotográfico.

una y otra. Así, a una obra fotográfica catalogada como arte no se le presupone interés informativo, mientras que una imagen documental *no debería* estar influida por cuestiones estéticas, pues su finalidad no es otra que la de transmitir al espectador una serie de datos. En esta diferenciación consiste la denominada “doble naturaleza de la fotografía” (Fontcuberta, 1995, p. 44), que distingue y delimita, de un lado, lo artístico, y del otro, lo documental.

Esta segregación tan marcada está relacionada con un pensamiento reduccionista y abigarrado, que mantiene una postura muy cerrada tanto en la defensa de lo que debe ser catalogado como fotografía –la Fotografía ideal, la tradicional, aquella a través de la cual percibimos lo real- como en la comprensión de las posibilidades de lo artístico. No se trata de iniciar de nuevo la trillada disputa sobre si la fotografía es o no es arte, sino de reflexionar acerca de las posibilidades estéticas de lo informativo y de las facultades informativas de lo artístico, a las que aludiremos con mayor detenimiento a partir de la segunda mitad de la investigación. Como defiende Fontcuberta, “no es que la fotografía tuviese una doble naturaleza –arte y documento- sino que el documento era necesariamente artístico” (1997, p. 97). La fotografía no deja de ser un modelo de representación que, de manera más o menos evidente, pasa necesariamente por la subjetividad de un fotógrafo. Incluso cuando se tiende a la mayor neutralidad posible, la fotografía no deja de ser una representación. Imágenes a pesar de todo, que diría Didi-Huberman<sup>129</sup>.

---

<sup>129</sup> *Images malgré tout* (2003) es el título de una de las obras del mencionado autor, en la que analiza las instantáneas que sobrevivieron a los campos de concentración y la manera en la que estas nos trasladan información acerca de los actos perpetrados por la Alemania nazi. El escrito trata de dar respuesta a las preguntas de cómo se puede representar lo irrepresentable y la legitimidad de dicha representación, al tiempo que plantea si la fotografía es capaz de alcanzar lo real y comunicarlo.

La característica más llamativa de las capturas tomadas de lo real es que, como hemos analizado, precisan de una cierta contextualización para garantizar que su percepción se identifique de la manera más exacta posible con la percepción de lo retratado, esto es, para ser percibidas como objetos significantes. Sin esos datos, las imágenes dejan de ser evidencias. Sirva como ejemplo la famosa propuesta artística de Mike Mandel y Larry Sultan, *Evidence* (1977). Años antes de que los teóricos continuasen con su defensa de la causalidad de la imagen y, por lo tanto, de su incapacidad ficcional, estos artistas demostraron que la verdad de una imagen no depende solo de su indexación a lo real. Durante dos años, Mandel y Sultan recopilaron imágenes pertenecientes a distintos medios en los que estas actuaban siempre como prueba (figura 22). Tras descontextualizarlas y otorgarles un orden y una vinculación con otras imágenes completamente distinto al que estaba previsto para ellas, las tomas comenzaron a narrar realidades que poco o nada tenían que ver con aquello que les dio origen. Sultan no duda en señalar que *Evidence* “fue uno de los primeros trabajos fotográficos conceptuales de los 70 en demostrar que el significado de una fotografía está condicionado por el contexto y la secuencia en el cual esta sea vista”<sup>130</sup>. En la fotografía que nos sirve para ilustrar este proyecto apenas podemos distinguir aquello que se nos muestra. Privados de un título y de los datos necesarios para posicionarnos conforme a esta realidad, la imagen se manifiesta en todo su potencial. Dado que nos remite a una realidad externa a sí misma, podemos catalogarla como objeto significativo –ya que nos proporciona información sobre esa realidad–, pero al mismo tiempo estamos expuestos a elementos ajenos a lo informativo que también afectan a nuestra experiencia perceptiva, como el encuadre, las formas geométricas,

---

<sup>130</sup> El texto original, disponible en la web personal del artista reza: “Was one of the first conceptual photographic works of the 1970's to demonstrate that the meaning of a photograph is conditioned by the context and sequence in which it is seen”. Disponible en <http://larrysultan.com/gallery/evidence/>

su simetría o el uso del blanco y negro. Todos ellos serían considerados como percepciones marginales, elementos que obviamos para centrarnos en la percepción del mundo congelado en el instante de la fotografía, pero que no dejan de estar presentes.

Del mismo modo que en el mundo del teatro se neutraliza a los actores para percibir a los personajes, en el ámbito de lo fotográfico se neutraliza lo fotográfico en sí, las características propias de la imagen, en pos del surgimiento de lo real. Si ante una dramatización “no nos dejamos engañar (...) las percepciones marginales no cesan de recordarnos que estamos en el teatro y que asumimos el papel de espectadores” (Dufrenne, 1982, p. 49), en lo fotográfico sucede exactamente lo mismo. De esta manera, la imagen nunca será puramente significativa, pues en ella se articulan elementos de carácter estético que no cesan de recordarnos nuestro rol de audiencia. Asimismo, y aunque es posible obviar el vínculo que la toma mantiene con lo real para centrar nuestra atención en la narrativa propia de la imagen –en su mundo como objeto estético-, esta relación sigue estando presente. Aunque la percepción de una fotografía como objeto estético tiende a relacionarse con las ideas kantianas de desinterés y finalidad sin fin - conceptos en los que profundizaremos más adelante- y, por lo tanto, a eliminar cualquier finalidad informativa, la realidad a la que se adscribe sigue estando presente. En consecuencia, la representación fotográfica nos ofrece un testimonio que no podemos obviar, aunque sí es posible interpretarlo como un contenido marginal, que, si bien participa de la configuración de la fotografía como objeto estético, no se constituye como el eje central de la percepción. La imagen ya no apunta hacia su significación, sino hacia su expresión, pero sin suprimir por ello su referencialidad.

Un caso práctico bastante evidente sería el que constituye la obra gráfica *Infra* (2011), de Richard Mosse (figura 23). Esta serie de fotografías surge

de la intención de narrar una guerra que, pese a su crudeza, ha permanecido oculta a ojos de muchos. El conflicto del Congo, que suele tacharse de

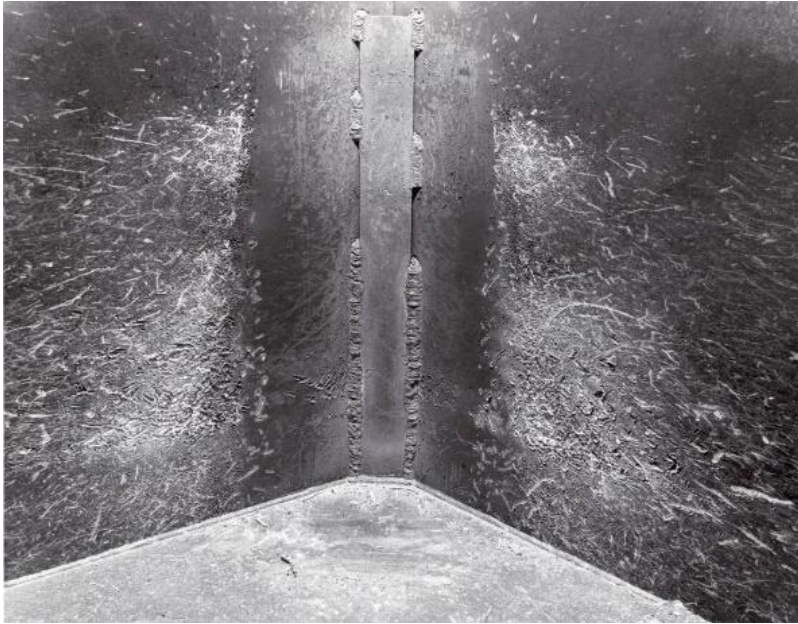


Figura 22

*Evidence, Mike Mandel y Larry Sultan (1977)*

eterno, aparece representado en su propuesta en unas estridentes tonalidades rosas. Esto se debe a que Mosse se decantó por un tipo de negativo muy particular, el Kodak Aerochrome, un material que falsea el color para facilitar la detección de elementos camuflados en el paisaje. La clorofila de la vegetación cede su característico tono verde para dejar paso a un colorido encarnado. La característica principal de estas imágenes es que, como el propio Mosse indica, pretenden ser bellas.

Si puedes seducir al espectador, y puedes hacerle sentir placer estético al contemplar un paisaje en el cual tiene lugar una violación de los derechos humanos constante, entonces puedes ponerlos en un lugar muy problemático para ellos mismos. Se sienten éticamente comprometidos, y se sienten enfadados con ellos mismos y con el

fotógrafo para hacerles sentir así. Y ese momento de conciencia de sí mismo es muy poderoso, porque el espectador está construyendo sus propias opiniones y tomando su propia postura ética. De alguna manera obliga al espectador a meditar sobre cómo se construye el imaginario de los conflictos<sup>131</sup>.

Existen varios elementos que merece la pena destacar en esta declaración. De un lado, el autor atribuye la experiencia estética a la visualización del paisaje, y no de la fotografía en la que aparece el paisaje. Sin embargo, esta afirmación es engañosa, ya que el paisaje aparece mediado por lo fotográfico: el color rosa no se encuentra en lo real, sino en la representación de lo real. Y este es solo el más evidente de los cambios. De esta manera, la experiencia estética no se desprende de la apreciación del paisaje en sí, sino de la percepción de la fotografía en la que el paisaje aparece representado con características que le son ajenas, pero que tampoco renuncia a su vínculo con lo real. La experiencia que propone Mosse es, además, placentera, lo cual supone un conflicto ético para el espectador que ya ha sido conquistado por la belleza de las tomas. Si partimos de la teoría de Dufrenne, y consideramos que una obra cuyo fin es evidenciar lo real no puede ser estética, la obra de Mosse sería inútil, pues la imagen no nos hablaría del conflicto, sino de sí misma, y no se produciría el conflicto ético al que alude el fotógrafo. Sin embargo, lo real representado no deja de estar presente en la percepción estética de la fotografía y, si bien

---

<sup>131</sup> “If you can seduce the viewer, and you can make them feel aesthetic pleasure from regarding a landscape in which human’s rights violation happens all the time, then you can put them into a very problematic place for themselves. They feel ethically compromised, and they feel angry with themselves, and with the photographer for make them feel that. And at that moment of self-awareness, it is a very powerful thing, because the viewer is constructing their own opinions and taking their own ethical position. It sorts of forces the viewer to meditate in how imaginary of conflicts is constructed in the first place”. Traducción propia. Declaraciones extraídas de RTÉ ONE (14 de febrero de 2014). Richard Mosse. Extended Interview [Archivo de video], recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=QbSDv-5v\\_x4](https://www.youtube.com/watch?v=QbSDv-5v_x4)

en el momento en el que se produce el desvelamiento del objeto estético el contenido-información queda diluido en la totalidad de la experiencia, no desaparece, y esto es lo que genera el conflicto moral al que alude Mosse.

Lo mismo sucede a la inversa. Es posible contemplar las obras propuestas por Mosse como imágenes informativas, pues poseen una relación causal con las circunstancias recogidas en el negativo, pero esto no supone obviar que la imagen posee elementos puramente estéticos, entre los que destaca la pigmentación de la naturaleza. Forma y contenido son indisolubles. Confirmamos así las palabras de Fontcuberta: la fotografía no es ni documento ni arte, entendido como sinónimo de su posibilidad estética. Es documento y estética, es objeto simbólico y objeto estético, y no por oposición, sino de manera complementaria. Si es percibido primando la información o anteponiendo sus características estéticas no depende totalmente del propio objeto, sino de elementos ajenos a él, como la mirada del espectador o el contexto en el que se muestra.

La identidad de lo fotográfico es, por lo tanto, maleable. Sin que el objeto cambie, las experiencias perceptivas que puede ofrecer a un sujeto que proyecta su atención en el objeto fotográfico se antojan muy variables. Lo mismo sucede con otras formas de representación, pero en fotografía tiene un mayor impacto porque se le presupone un vínculo férreo con lo real, no mediado por conciencia alguna. Es este hecho el que ha determinado que muchos hablen de la dualidad de la imagen, al tiempo que entorpece cualquier reflexión sobre ella, pues la dificultad de catalogación trae consigo una mayor complejidad a la hora de una catalogación del medio. Quizás la definición que más se ajusta a esta característica del objeto fotográfico es la de alotropía<sup>132</sup>.

---

<sup>132</sup> Así lo considera Steve Edwards en la introducción de su libro *The Making of English Photography: Allegories*, según la cual “esta tensión peculiar entre la imagen y el documento



Figura 23

*Infra*, Richard Mosse (2011)

---

requiere ser iluminada por una categoría tropológica, y no podemos hacer nada mejor que sugerir que la fotografía es una práctica alotrópica” (1996, p. 13).



En química, la alotropía es la propiedad que poseen ciertos elementos químicos de darse con distintas estructuras moleculares. Podemos partir de esta característica de algunos elementos para referirnos al modo de representación de la fotografía, que consta de una existencia dual que se corresponde con las dos lecturas que, de manera histórica, se han hecho de ella: la imagen artística y la imagen documental. Denominamos alótropas a aquellas moléculas formadas por un único elemento que pueden presentarse con distintas estructuras. Así, el oxígeno puede existir como oxígeno atmosférico ( $O_2$ ), pero también puede adoptar una configuración diferente para tornarse ozono ( $O_3$ ). El carbono, sin dejar de ser carbono, se constituye como diamante o grafito. En todos los casos, los elementos son los mismos, pero su aspecto modifica radicalmente la percepción.

Podemos establecer un paralelismo claro con la imagen fotográfica: aunque su composición no varíe, la forma en la que esta se presenta a la percepción cambia en función de las condiciones en las que lo hace, ya que estas determinan, a su vez, la atención que se dirigirá a ellas. Al igual que el carbono, que aparece a la percepción como grafito, puede tornarse diamante al someterlo a unas condiciones extremas de presión y temperatura –sin dejar, por ello, de ser carbono–, la imagen fotográfica, como imagen, es tanto arte como documento, y su percepción dependerá tanto de la estructura con la que se presente como de las condiciones en las que sea apreciada.

Como conclusión, la fotografía como imagen puede percibirse tanto como documento como en su vis estética, pues ambas perspectivas están implícitas en su naturaleza. Igual que el carbono es diamante y es grafito, la fotografía es arte y es documento, y el hecho de que sea percibida como objeto significativo, como obra de arte o como objeto estético no depende de sí misma, pues esas tres caras conviven en ella, sino de las condiciones

externas a las que se vea expuesta. En cualquier caso, el hecho de que la imagen pueda ser comprendida en su referente no hace que desaparezca su configuración estética, del mismo modo que su experiencia estética no suprimirá por completo su vínculo con lo real. De esta manera se explica cómo es posible que una fotografía de guerra, en su condición de representación, sea capaz de generar una experiencia estética placentera sin que ello esté reñido, en principio, con la moral, pero también se introduce una nueva posibilidad. En la fotografía entendida como arte, una pequeña fracción de la representación seguirá reclamando su nombre. Gracias a este gesto, la imagen documental puede expandirse hacia la galería sin renunciar a su valor informativo, lo cual permite, a su vez, la apertura de la obra y, al mismo tiempo, su politización, como recalcaremos en la segunda mitad.



#### 4. El referente: la percepción de lo real en la fotografía

Las reflexiones en torno al objeto fotográfico han estado marcadas, desde los primeros pasos de este medio, por la relación que mantiene con lo real. El vínculo que asocia fotografía y realidad es especialmente relevante para la temática que nos ocupa, pues determina la manera en la que será percibida la fotografía y, en consecuencia, también repercute en la posibilidad de entender la imagen estéticamente. Si interpretamos las posibilidades de lo fotográfico siguiendo el sendero marcado por la tradición, asumiremos que percibir lo fotográfico es percibir su referente, contingencia a la que dedicaremos el presente apartado. La facultad de acceder a lo real retratado es deudora de la mitificación de la colisión necesaria entre lo real y el aparato que lo perpetúa, en la que siempre habrá un resquicio para el automatismo<sup>133</sup> y, como consecuencia, para la objetividad. El fotoperiodismo continúa asido a este resquicio, de tal manera que sus profesionales intentan que sus imágenes sean apreciadas en aquello hacia lo que señalan y no en sí mismas. Esto supone un problema base, al que ya hemos referido y que encuentra su razón de ser en la eventualidad que analizamos: si percibir la fotografía es atender a la realidad a la que señala, todo interés estético queda vinculado, necesariamente, al referente de la representación. En fotografía de guerra, esto supone un problema moral, ya que implica placerse en lo que se identifica como una suerte de visualización indirecta de lo real. Sin embargo,

---

<sup>133</sup> Nos remitimos, una vez más, a la reflexión sobre la cámara que realizó Vilém Flusser. El automatismo debe identificarse como aquella parte del proceso fotográfico en la que el hombre no intercede de ninguna manera, es decir, a ese pequeño fragmento en el que son las leyes de la física las que toman la iniciativa. Este evento, al cual nos dirigimos para catalogar una representación como fotográfica, sigue presente en una sociedad en la que prima lo digital, si bien su aparición se ha reducido al mínimo.

tal y como hemos demostrado en los últimos apartados, existen numerosos canales que filtran lo real, haciendo posible la experiencia estética placentera sin que ello suponga un problema ético: la fotografía de una pipa *no es* una pipa, como argumentábamos en los primeros párrafos de este estudio.

Sin embargo, la problemática sigue estando presente. Año tras año, asistimos a polémicas causadas por la inclusión de una imagen propia de lo documental en el ámbito de la galería y a descalificaciones de instantáneas por ser manipulaciones de lo real. La férrea defensa de una separación artificial entre arte y documento se hace más evidente, si cabe, en el ámbito que nos concierne, pues la presentación del sufrimiento ajeno como objeto estético supone todo un desafío a las leyes de la moral. El cometido de este capítulo será, de una parte, revisar las propuestas teóricas que consideran que la captación de una toma es equivalente a la apreciación de lo real para, después, evidenciar sus carencias. Demostraremos así que, incluso si mantenemos la relación con lo real como núcleo de la experiencia perceptiva de la fotografía –como demanda la práctica informativa-, la imagen no será nunca presentación, sino, a lo sumo, representación. Veremos que, incluso entendidas como representaciones en las que su particularidad ontológica las dota de una fenomenología particular -y, en consecuencia, también de un valor epistemológico único-, existen elementos inseparables del gesto fotográfico que imprimen ciertas características que pueden llevar a la apreciación estética de la imagen. La problemática, no obstante, no se limita a la posibilidad de percibir lo real en la fotografía, sino que se traslada hacia la propia definición de la realidad. Ahondaremos en las posibilidades ficcionales de la fotografía para, posteriormente, cerrar este apartado tratando de dar respuesta a una cuestión que va más allá de la capacidad de percibir el referente en la imagen, pero que determina la posibilidad de fruición asociada a una

instantánea de guerra: qué consideramos real, así como qué posibilidades hay de entender una imagen como verdadera.

Joan Fontcuberta no duda en afirmar que “a pesar de las apariencias, el dominio de la fotografía se sitúa más propiamente en el campo de la ontología que en el de la estética” (1997, p. 12). Esta correspondencia se debe principalmente, tal y como indica André Bazin en el capítulo ‘Ontología de la imagen fotográfica’ de su *Qué es el cine* (1958-1963), a que la fotografía “procede siempre por su génesis de la ontología del modelo” (2012, p. 28). La fotografía no es, según han propuesto varios autores, otra cosa sino el objeto-modelo mismo, pero el objeto embalsamado mediante el complejo mecanismo de lo fotográfico. En el capítulo dedicado al aparato, cuestionamos la posibilidad de interpretar este tipo de representación como registro objetivo de lo real, de tal manera que se hizo evidente que, si bien la imagen parte de la naturaleza, no podemos asumir que la recoge sin modificarla. Sin embargo, el valor de las imágenes informativas sigue vinculado a ese instante de lo real en torno al cual se establece lo fotográfico. El fotoperiodismo persiste en su defensa de la Fotografía, pues su éxito como documento radica, precisamente, en la falsa premisa de que la cámara certifica objetivamente que algo *fue* tal y como lo registra. La reflexión sobre la imagen fotográfica ha versado, generalmente, acerca de la eterna diatriba entre posibilidad de conocer la realidad y todos los obstáculos que se establecen entre el yo y lo real<sup>134</sup>. Es esta cavilación,

---

<sup>134</sup> La misma problemática inspiró las meditaciones de multitud de pensadores antes de plantearse como punto de partida la obra del catalán. Baudelaire, por ejemplo, insistió encarecidamente en que la imagen fotográfica solo era interesante para las ciencias, ya que en la estrechísima vinculación entre fotografía y realidad no quedaba espacio alguno para la imaginación creativa. Es esa presencia de lo real en lo fotográfico la que generó los debates sobre la naturaleza causal de la fotografía, y la que ha permitido que, a día de hoy, se siga planteando seriamente la cuestión de si es posible la ficción en este ámbito sin recurrir para ello a medios extrafotográficos.

precisamente, la que da pie a los primeros párrafos de *El beso de Judas*, uno de los textos esenciales para pensar la imagen fotográfica en la actualidad.

Para que una imagen sea considerada como fotográfica, las sombras y luces proyectadas en la cámara oscura –ya sean recogidas por medios estrictamente químicos o por los más modernos lenguajes de programación- deben mantener siempre un vínculo con lo real. Máxime, hoy en día, cuando la imagen, que otrora dependía de una reacción de las sales de plata a la luz, no es más que una serie de unos y ceros, que en poco o en nada se diferencia de otros tantos archivos encriptados en código binario cuya creación es estrictamente digital, tal y como hemos planteado en las reflexiones previas a este apartado. Así pues, para que sigamos interpretando una representación como fotográfica, esta debe haber sido originada en el registro de lo real, aun cuando esa realidad esté tan distorsionada por programas de edición y técnicas de collage que apenas podamos reconocer en ellas el objeto que reflejó la luz captada por el sensor. Consideramos, pues, que la obra *Dead Troops Talk* (Jeff Wall, 1992) es fotográfica (figura 24), mientras que dudamos a la hora de otorgar el mismo título a la propuesta de Bertrand-Benoit (2006, figura 25), que construye sus propuestas de realismo fotográfico en 3D a partir de programas de renderizado.

Este caso es especialmente atractivo, pues la obra de Wall, que parte de lo real para su composición, consta de un marcado carácter ficcional, mientras que la creación de Benoit, que carece del nexo con la naturaleza que le otorga el inconsciente óptico, se presenta como una mimesis perfecta de la percepción, como un registro fotográfico de lo real. En el *collage* del fotógrafo, los elementos se disponen al antojo del autor. Puede que los soldados no fuesen realmente militares, sino actores disfrazados de uniforme; puede que sus heridas hayan sido creadas a partir de látex y sangre

artificial, pero las figuras tuvieron que estar, necesariamente, ante la cámara, a fin de que el autor pudiese crear las piezas de su composición fotográfica.



Figura 24

*Dead Troops Talk*, Jeff Wall (1992)



Figura 25

*The bridge at Rakotz*, Bertrand-Benoit (2015)



Susan Sontag analiza esta imagen en el cierre<sup>135</sup> de su libro *Ante el dolor de los demás* (2004). El escenario, según narra, fue reconstruido en el estudio del artista. Wall jamás estuvo en Afganistán, a cuyo conflicto remite la escena, algo que solo se hace evidente si atendemos a su título completo: *Dead Troops Talk (A Vision After an Ambush of a Red Army Patrol Near Moqor, Afghanistan, Winter 1986)*. Tal y como plantea la autora, “las figuras de la obra visionaria de Wall son «realistas» pero, desde luego, no lo es la imagen. Los soldados muertos no hablan. Aquí sí” (2007, p. 144). No hay una imagen que se aleje más del ideal de documento. No solo por la manipulación evidente, sino también por la manera en la que se presenta: una diapositiva Cibachrome de cerca de dos metros y medio por cuatro de ancho, montada en una caja de luz que es más propia de la fotografía publicitaria que de informativo, expuesta en museos y no en medios de comunicación. Y, sin embargo, no puede ser más sincera: la referencia a la guerra es una excusa para plantear la naturaleza de la representación fotográfica y el conocimiento de lo real que creemos obtener a partir de ella. Como veremos en la segunda mitad de esta investigación, en multitud de ocasiones son los discursos abiertamente ficcionales los que más nos acercan a lo real. La imagen de Benoit, sin embargo, embauca a la percepción haciéndole creer que se encuentra frente a un instante recogido de lo real cuando no es más que un conjunto de píxeles agrupados con gran virtuosismo para que imiten una realidad concreta.

Es precisamente este enlace entre la imagen fotográfica, y la realidad que sigue presente en el trabajo de Wall, lo que hace que la fotografía haya sido

---

<sup>135</sup> La elección de una imagen ficcional como broche a una indagación sobre las posibilidades de la fotografía de guerra no es casual. En la creación de Wall, los soldados no denuncian sus miserias, no se presentan como víctimas, no reclaman ayuda ni nuestra mirada. Para Sontag, se trata de una metáfora clara: “En verdad no podemos imaginar cómo fue aquello. No podemos imaginar lo espantosa, lo aterradora que es la guerra; y cómo se convierte en normalidad. No podemos entenderlo, no podemos imaginarlo” (2004, p. 146).

planteada de manera tan distinta a otros métodos de representación, aquello que ha garantizado su uso como prueba, testimonio y documento. En este debate sobre el estatus de la imagen se suele traer a colación el célebre y manido ejemplo de la destreza de Zeuxis<sup>136</sup>. Aquellas uvas que los pájaros trataban de picotear no eran uvas, del mismo modo que la pipa de Magritte no era tal. Las imágenes y su obsesión mimética traicionaron incluso al propio Zeuxis que, creyéndose vencedor en una batalla de mimesis, trató de descorrer el velo que cubría la obra de Parrasio para descubrir que, en su euforia, la representación también había jugado con su percepción. La semejanza entre lo real y su representación no implica necesariamente que la imagen deba ser entendida de la misma manera que lo sería aquello a lo que remite. Este argumento, que resulta más que evidente si hablamos de pintura o escultura, empieza a ser problemático cuando se traslada al ámbito de la imagen fotográfica.

Efectivamente, las obras que pretenden ser una réplica de lo real, acogidas al viejo ideal estético de la mimesis, no nos permiten contemplar las cosas representadas en sí mismas. En este sentido, la experiencia perceptiva de una imagen no se corresponde con lo que supondría experimentar el objeto en ella representado de manera directa. Incluso en las esculturas hiperrealistas de Ron Mueck, o en las pinturas más exactas de Antonio López, la imagen apunta a sí misma; la percepción se configura en torno al objeto pictórico y escultórico y no al objeto representado, como apuntábamos a través de la propuesta teórica de Dufrenne.

En fotografía, esta separación no es tan clara. Somos conscientes de que ver una imagen de algo no es ver ese algo, pero el nexo que inevitablemente

---

<sup>136</sup> Así lo hace el filósofo alemán Bernhard Waldenfels en su texto 'Espejo, huella y mirada. Sobre la génesis de la imagen' (2011). El autor utiliza esta anécdota recogida por Plinio el Viejo en su *Historia Natural* (77-79) para recordarnos que "la semejanza no es una relación que permita contemplar las cosas como tales" (2011, p. 162),

une la imagen fotográfica con lo real hace que la primera goce de un estatus ontológico, epistemológico y fenomenológico particular, lo cual ha generado multitud de reflexiones. Si bien analizar todas las propuestas supondría desviarse del eje central de esta investigación, es necesario señalar la más importante, aquella que versa sobre la transparencia, ya que esta característica determina también su apreciación estética. Ello se debe a que, por norma general y tal y como hemos anticipado, existe una cierta confusión al analizar la experiencia estética que se desprende de la percepción de la captura fotográfica. Es precisamente la vinculación de la fotografía de lo real lo que posibilita, a priori, dos tipos de juicios estéticos enraizados en la misma imagen: uno aludiría a lo real representado y otro al propio objeto fotográfico. Sin embargo, todo juicio elaborado en torno a lo retratado parte necesariamente de la propia representación, pues, como hemos insistido en multitud de ocasiones, es imposible dissociar el referente de la manera en la que es representado.

La mayoría de las trabas que ha encontrado la fotografía en su consideración como objeto estético se deben, precisamente, a la dificultad a la hora de entender la imagen fotográfica como un todo con materialidad en sí mismo, como algo más que un elemento que apunta a otro. Por este motivo no fue considerada arte en sus inicios, y el mismo argumento sirve para invalidar la posibilidad de una experiencia estética en la representación para aquellos casos en los que la imagen fotográfica continúa apegada a la realidad. Seguimos anclados en una supuesta inmoralidad que no es tal: el hecho de extraer placer estético de la contemplación de la fotografía de guerra no implica deleitarse con el sufrimiento ajeno. Pero ¿qué hace posible interpretar la experiencia de la fotografía como la emanación de su referente? Para dar respuesta a esta cuestión nos centraremos en aquellas ideas que más repercusión han tenido y, sobre todo, en aquellas cuyo

desarrollo influye notablemente la manera en la que entendemos el fotoperiodismo.

La fotografía documental se caracteriza por poner a su público en contacto con la realidad de la que parte. El desarrollo de la tecnología de lo que hoy conocemos como cámara de fotos permitió que la imagen generada por estos aparatos sustituyese a la pintura, ya que su génesis mecánica le garantizaba un vínculo con lo real contra el que no podía competir ningún pincel. Hemos dedicado el primer capítulo de este texto a revisar, a través de distintos autores, los fundamentos que llevan a asociar la percepción de lo fotográfico con la asimilación de lo real. Partiendo de este repaso, se ha demostrado que la cuestión ontológica<sup>137</sup> es la que dota a este sistema de representación de un nexo con lo real que, hasta la invención de lo digital, se suponía inquebrantable. Siguiendo estas premisas se hace evidente que lo propiamente fotográfico será, necesariamente, lo perteneciente a la tradición realista: la *fotografía directa* y, por supuesto, el fotoperiodismo.

La definición de lo fotográfico como un medio eminentemente realista determina su uso como documento. Desde sus inicios, el sistema de producción garantizaba el uso de la fotografía como prueba empírica al otorgar a la cámara el papel de testigo objetivo. Si existe una posibilidad de apresar la realidad para su exhibición y aprehensión, la única estrategia

---

<sup>137</sup> Los autores que mayor énfasis ponen en esta idea son, casualmente, aquellos que plantean la problemática de lo fotográfico como un primer paso hacia la reflexión sobre el cine. Quizás la teoría más conocida es la de André Bazin (1967), sobre la que ya hemos hablado, pero, años antes, la obra de Siegfried Kracauer (1960) introdujo ya esta cuestión. Kracauer enfatiza el vínculo entre la imagen y lo real al plantear la cámara como una tecnología capaz de inmortalizar lo real, y al fotógrafo, como aquel que debe elegir el mejor enunciado posible para presentar los hechos, sin que sus opciones modifiquen ni un ápice dichas realidades. Tal y como planteamos en el primer apartado, varios pensadores se desvincularon de esta manera de entender la imagen fotográfica. Entre ellos destaca Benjamin, que mantiene la idea de que la cámara accede a lo real, pero le niega la posibilidad de transmitir información sobre las condiciones sociopolíticas que modifican su experiencia.

posible pasa por el registro fotográfico. Son muchos los autores que han planteado este idilio, y todos, incluso los más críticos con el realismo fotográfico, resuelven que el automatismo proporciona a la foto un valor epistemológico único. Hay quienes creen que el vínculo es tan estrecho que percibir la fotografía es enfrentar la realidad que atestigua, como plantean Bazin y Barthes. Otros se distancian levemente al asumir que la imagen es un trazo de lo real, al tiempo que plantean hasta qué punto fotografiar un instante no crea nuevas realidades, tal y como desarrollan, cada uno en sus términos, Benjamin y Sontag. El valor indicial de la imagen nos remite continuamente a la misma idea y se mantiene en todas las tesis: mirar una imagen es ver la realidad a la que esta remite.

Quizás la teoría más analizada –y criticada<sup>138</sup>– sea la desarrollada por Kendall L. Walton, quien otorga a la imagen fotográfica la capacidad de lograr un realismo muy superior al de cualquier otra reproducción de lo real. Este pensador estadounidense, nacido en 1939, ha dedicado su vida a reflexionar sobre el fenómeno de la representación en el arte. Su obra más conocida, *Mimesis as Make Believe: On the Foundations of the Representational Arts* (1990), propone una revisión esta idea. Como no podía ser de otra manera, Walton se interesó por el modelo de la fotografía y la relación de este medio con la naturaleza. De su curiosidad surgió ‘Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism’, artículo publicado en la revista *Critical Inquiry* en diciembre de 1984. El texto defiende una idea clave, objeto de

---

<sup>138</sup> En ‘Depictive traces: on the phenomenology of photography’, Pettersson argumenta que la fenomenología que Walton asocia a la imagen fotográfica es errónea, pues se equivoca en la manera de definir lo que supone *ver* a través de la imagen. Según considera, las imágenes, “permitiéndonos ver las cosas en sus superficies, ofreciendo experiencias cuasi-ilusionistas de objetos, negociados en esta conexión entre la percepción y la proximidad espacial, obtienen, como resultado, una experiencia de cercanía a ellos” (2001, p. 193).

controversia<sup>139</sup>: la imagen fotográfica *es transparente*. El autor se adentra en un problema que, como hemos comentado anteriormente, muchos habían asumido, pero pocos habían tratado con exhaustividad. La teoría de la transparencia es la reformulación de las máximas expuestas por todos aquellos que consideran que la foto de una pipa remite siempre a la pipa real, y lo hace cuestionando las implicaciones fenomenológicas de esta identificación. Apoyándose en Bazin, Walton destaca que, si bien una fotografía no es el objeto retratado, sino una fotografía, la imagen parece ser el objeto retratado, y este realismo tan característico se debe, sin lugar a dudas, al método de producción de lo fotográfico. Fotografiar es registrar mecánicamente lo real, de tal manera que en la creación del objeto fotográfico no hay lugar para ningún tipo de subjetividad que suponga una codificación que varíe la relación entre el objeto real y objeto inmortalizado. Aunque se ha evidenciado la imposibilidad de presentar la realidad de manera objetiva a través de la imagen fotográfica, hemos de reconocer que el fotoperiodismo sigue apoyándose en la causalidad de las tomas para respaldar su trabajo<sup>140</sup>. Bien es cierto que las grietas de la neutralidad son

---

<sup>139</sup> Por norma general, las críticas a la transparencia de la imagen irán en dos sentidos. De un lado encontraremos a aquellos que cuestionan la relación causal de la imagen con su referente. Entre ellos se encuentra Warburton, que argumentará en ‘Seeing through “Seeing through Photographs”’ (1988) que la tesis de la transparencia se debe a un malentendido de la naturaleza de la imagen fotográfica, según el cual la fotografía no podía ser manipulada. Es por este motivo, considera, por el que la captura fue entendida como una ventana hacia lo real. Ante esta cuestión, los defensores de la propuesta de Walton argumentarán, como hace Friday en ‘Transparency and the photographic image’ (2001), que si la intencionalidad del fotógrafo se impone al registro mecánico de lo real, la captura resultante no será una Fotografía. El segundo argumento en contra está relacionado con el pensamiento estético. Los defensores de lo fotográfico como una forma de arte considerarán que la imagen debe ser autónoma y, como consecuencia, llevar a la experiencia estética en sí misma y por sí misma. Sin embargo, la propuesta de Walton, en la que percibir una imagen será siempre atender a su referente, parece negar la posibilidad de atender estéticamente a la propia fotografía. Tanto Friday como Lopes (2003) dirigirán sus esfuerzos a desmontar este planteamiento, como desarrollaremos más adelante.

<sup>140</sup> La naturaleza causal de la imagen y su supuesta objetividad son los pilares sobre los que se sustenta la garantía de que lo fotografiado fue, y esto es, a su vez, el motivo por el cual la imagen fotográfica ha sido –y sigue siendo– utilizada como prueba. No obstante, esta

tan evidentes que pocos creen ya en la imagen como verdad. Por este motivo, el valor de la fotografía de prensa y la posibilidad de percibir lo real a través de las imágenes se trasladará hacia un nuevo nivel, como evidenciaremos en la sección titulada ‘Creer para ver’. Sin embargo, incluso hoy, y pese a todos los contratiempos y adversidades, la fotografía informativa sigue defendiendo su transparencia. Es este el motivo por el cual abundaremos en la propuesta de Walton.

El proceso fotográfico es, según esta tesis, una inscripción de la luz reflejada por el objeto, de tal manera que “una fotografía es siempre una fotografía de algo que realmente existe<sup>141</sup>” (1984, p. 250). Aquellos elementos que no existen en el plano físico, que no reflejan la luz ni la absorben, no pueden ser registrados por la cámara. Por este motivo, defiende Walton, la imagen fotográfica no solo proporcionó al hombre una nueva manera de crear imágenes, sino que el invento de la fotografía también supuso una nueva forma de ver<sup>142</sup>. Tal es su fe en esta nueva dinámica de percepción que el autor llega a declarar que “las fotografías son transparentes. Vemos el mundo *a través* de ellas<sup>143</sup>” (1984, p. 251)

---

causalidad que hace que la imagen fotográfica sea considerada imagen natural -en el sentido que Paul Grice otorgó al término en *The nature of fiction* (1990)- se ha ido desvaneciendo poco a poco, fuertemente afectada por las nuevas formas de entender y de hacer fotografía que ha traído consigo la aparición de la fotografía digital. No se trata de una ruptura abrupta con el planteamiento de Walton: a día de hoy, incluso los teóricos más cercanos al pensamiento posmoderno siguen atribuyendo cierta coherencia entre lo real y la fotografía de lo real, al menos en el ámbito de la fotografía documental.

<sup>141</sup> “A photograph is always a photograph of something which actually exists”.

Traducción propia.

<sup>142</sup> Esta afirmación goza de gran relevancia. Son varios los autores que defienden esta postura, e incluso la elevan hacia un nivel superior: no solo implica una nueva manera de ver, sino también una nueva manera de relacionarnos con lo real. Así lo consideran Benjamin (1972) y Moholy-Nagy (1967), que atribuyen al inconsciente óptico la posibilidad de acceder a lo real de una manera antes desconocida. En la misma línea se encuentra la defensa de la Fotografía que elabora Vilém Flusser. Para los pensadores posmodernos, en los que nos detendremos más adelante, el peso de la representación es tal que ya experimentamos lo real, sino su simulacro (Baudrillard).

<sup>143</sup> “Photographs are transparent. We see the world *through* them”. Traducción propia.

Se trata de una afirmación que, si bien podría ser considerada como limitada e ingenua en lo que respecta a la reflexión sobre la imagen fotográfica, propone una fenomenología que le es propia a la fotografía, y que a día de hoy sigue presente, como hemos argumentado, en el imaginario colectivo. Según Walton, mediante las fotografías podemos ver lo retratado. Percibir la imagen es dirigir la atención hacia el referente. El autor denomina a este modelo de percepción *seeing-through-photographs*<sup>144</sup>. Ver algo directamente y ver ese algo a través de una fotografía no constituye la misma experiencia perceptiva, como bien se encarga de señalar el autor. Sin embargo, al mirar una fotografía se genera una suerte de ilusión que lleva al espectador a pensar que realmente está viendo a través del medio fotográfico (1984, p. 256). Nos encontramos, por lo tanto, ante una propuesta que trata de definir la realidad de lo fotográfico a partir de su percepción; una realidad en la que, al dirigir nuestra atención hacia el objeto, obviamos la cosa en sí para vivenciar aquello que aparece en la imagen. Todos sabemos que contemplar una imagen de nuestros seres queridos no implica estar junto a ellos, pero sí que, al testimoniar que fueron, la fotografía nos compromete en una relación con ellos lo más cercana posible a tenerlos enfrente. El mismo retrato, esta vez realizado en óleo u otras técnicas, no nos proporcionaría la misma experiencia, por mucho que se ajuste a lo real. Para asegurar esta característica perceptiva, Kendall L. Walton utiliza como ejemplo las distintas experiencias derivadas de un mismo objeto: el autorretrato hiperrealista que Chuck Close elaboró en 1968 (figura 26). Tan pronto como el espectador descubre que no está frente a un registro fotográfico, su relación con el objeto varía notablemente.

Este ver-a-través de la fotografía está definido, innegablemente, por la concepción –hoy en declive– de que la fotografía es siempre necesariamente

---

<sup>144</sup> La traducción directa sería ver-a-través de las fotografías.



el registro objetivo de lo real. Su implicación con la realidad, que es la que le ha valido el papel de documento por excelencia, es la misma que garantiza su particular fenomenología. De hecho, es debido a la idea de que ver en la fotografía no es otra cosa que ver a través de un aparato –como quién mira lo que ocurre tras de sí en un espejo–, por lo que existe tanta reticencia a plantear la posibilidad de que la experiencia estética esté ligada a la fotografía como objeto, y no al objeto representado.

Así pues, y siguiendo la propuesta teórica de Walton, al observar uno de los paisajes inmortalizados por Ansel Adams (figura 27) sería posible tener una experiencia estética placentera, pero iría de la mano de la naturaleza representada, y no de la fotografía en sí. Aunque el autor reconoce que la transparencia de la fotografía no implica necesariamente la invisibilidad del medio –“vemos las fotografías en sí mismas cuando vemos a través de ellas”<sup>145</sup> (1984, p. 252)–, el modelo perceptivo que propone está vinculado a la realidad presentada en la imagen y no a la percepción de la imagen como tal. Si nos atuviésemos a esta lectura de la fenomenología de la toma, plantear la posibilidad de una experiencia estética placentera en la fotografía de guerra constituiría una propuesta de dudosa moralidad. Al realizar el juicio *esto me gusta* o *esto es bello*, estaríamos focalizando nuestra experiencia en lo representado y, por lo tanto, la relación lógica sería pensar que aquello que denominamos bello sería el objeto mismo, percibido a través de la imagen fotográfica.

---

<sup>145</sup>“We see photographs themselves when we see through them”, traducción propia.



Figura 26

*Big Self-Portrait*, Chuck Close (1967-1968)



Figura 27

*Bridalveil Fall*, Ansel Adams (1927)

El planteamiento sería idéntico en la fotografía de guerra. El modelo de la transparencia hace pensar al espectador que el deleite que pueda encontrar en imágenes que se refieren a un conflicto emerge de la visualización de la contienda. Dicha posibilidad trae consigo la problemática moral inseparable del tema que nos atañe: ¿cómo es posible placerse en la contemplación del sufrimiento ajeno?

#### **4.0.1 Mirar la fotografía para ver lo fotografiado**

Tal y como adelantábamos, la propuesta definida por Walton cuenta con un importante número de detractores. Las carencias que se achacan a la transparencia de la imagen son principalmente dos: de un lado, se cuestiona la posibilidad de atender a la realidad representada a través de la foto, algo que se tambalea al revisar la tradición del registro mecánico de lo real, o lo que es lo mismo, al poner en tela de juicio su naturaleza causal. La segunda fuente de rechazo parte, justamente, de la revisión estética de su propuesta. Comencemos, pues, por analizar los argumentos que esgrimen quienes se muestran reacios a aceptar que es posible *ver* lo real a través de la foto.

Es la transparencia del medio fotográfico lo que le otorga a la fotografía su supuesto realismo, una esencia relativa al automatismo de la cámara, también llamado inconsciente óptico. La finalidad de la imagen fotográfica, según esta propuesta, no es otra que permitirnos mirar aquellas realidades a las que no podríamos acceder de otra manera. A diferencia del resto de las representaciones –siempre según la teoría que estamos analizando y en contra de lo expuesto anteriormente–, en la fotografía no interviene la figura del artista, lo cual ha llevado a cuestionar incluso que el registro de lo real por medio de la cámara fotográfica deba ser catalogado como representación<sup>146</sup>. Para que la idea de la transparencia sea efectiva, el acto

---

<sup>146</sup> Roger Scruton ya defendió esta teoría en su artículo *Photography and Representation* (1981). El autor, filósofo inglés especializado en estética, sitúa el punto de partida de su análisis en

fotográfico debe verse reducido a aquello que lo definió en sus orígenes: la cámara, ajena a toda consciencia, es la que ofrece a la naturaleza la posibilidad de desvelarse.

La teoría de la transparencia necesita descartar la participación de una subjetividad en la definición de la Fotografía. Por este motivo, Walton niega rotundamente la intervención de una mirada parcial, y elimina así la posibilidad de considerar que existe un proceso creativo vinculado a lo fotográfico. Sin embargo, tal y como hemos desarrollado, siempre existe una consciencia vinculada al acto fotográfico. Incluso si lo reducimos, como plantean los puristas, al encuentro entre la cámara y lo real, debemos tener en cuenta que la cámara es un aparato en el que participan varios programas y, en consecuencia, varias subjetividades, como propone Flusser y ha sido analizado en la sección dedicada al dispositivo fotográfico. No solo eso: el fotógrafo, al que la tradición ha intentado mantener alejado del proceso, toma decisiones que influyen en la imagen final incluso cuando trata de borrar su rastro de la imagen. El propio hecho de apuntar hacia una fracción de la realidad implica una intencionalidad<sup>147</sup>. Si a ello le sumamos otras decisiones que quedan en manos de aquel que porta la cámara, se evidencia, cada vez más, que el supuesto registro mecánico y objetivo de lo real cuenta, en realidad, de dos facetas bien definidas: una automática, lo que realmente

---

un concepto ideal de la fotografía. Para él, el interés que despierta la fotografía no se encuentra en la imagen, sino en la realidad en ella contenida. La seducción de la fotografía parte de la atracción por su referente, es interés en el objeto y no en lo fotográfico. Para respaldar esta tesis, el autor argumenta que no es posible entender la fotografía como representación. El gesto de representar, siempre según este pensador, conlleva una relación de intencionalidad con lo representado, algo que es ajeno a la fotografía. Dada su naturaleza causal, en el ámbito de lo fotográfico no hay lugar alguno para la subjetividad, y mucho menos para el discurso ficcional.

<sup>147</sup> A finales de la década de los 80, el británico Nigel Warbuton cuestionaba esta postura en su artículo ‘Seeing through “Seeing through Photographs”’. El texto plantea que “existe un rol intencional desempeñado por el fotógrafo en términos de su selección de la materia, punto de vista, ajustes de la cámara, tipo de película, el desarrollo de la imagen y así sucesivamente” (1988, p. 71).

la hace partícipe de lo real, y una subjetiva, que depende de las resoluciones que tome el fotógrafo. No obstante, Walton admite que el fotógrafo ejerce una suerte de dirección al indicar qué realidad es la que el espectador debe mirar, algo que, según defiende el autor, no afecta a la manera en la que este percibe lo señalado.

Percibir una fotografía como Fotografía implica, por lo tanto –y siempre según la propuesta teórica de Walton–, ver su referente a través de ella. Ahora bien, ¿realmente atendemos a lo real en la contemplación de la fotografía? Contra este postulado se han alzado multitud de voces. Gran parte de las críticas giran en torno al uso del verbo *ver*: para ver algo, defenderán, es estrictamente necesario compartir el espacio y tiempo con aquello hacia lo que dirigimos nuestra atención<sup>148</sup>. Así, ver a través de un espejo supondría una manera indirecta de ver, pues no observaríamos la realidad en sí misma, sino a través de una superficie reflectante, pero partiríamos de la base de que aquello hacia lo que dirigimos la mirada comparte, de facto, coordenadas con nuestro cuerpo. La fotografía, sin embargo, no nos permite establecer este tipo de relación con lo real, pese a que Walton considera que el modelo perceptivo que nos ofrece es similar al que proporciona un espejo o un microscopio. Para que ver sea realmente

---

<sup>148</sup> Jonathan Cohen y Aaron Meskin recalcan en *On the epistemic value of photographs* (2004) que “no hablamos de ver literalmente objetos a no ser que pueda relacionarme espacialmente de manera perspicua a ellos” (p. 198, traducción propia). Uno de los principales escollos que encuentra Warburton a la hora de considerar el ver una fotografía como ver directamente lo sucedido es el desnivel que se produce entre el espacio y el tiempo de lo fotografiado y de aquél que lo ve a través de la fotografía (1988). Gregory Currie, cuyo trabajo engloba la reflexión sobre arte, imaginación y la naturaleza del engaño en la representación, sigue esta línea en su crítica a la transparencia de las imágenes. Tal y como defiende en *Photography, painting and perception*, ver –entendido en el sentido ordinario de la palabra, entraña “conseguir información sobre las relaciones espaciales y temporales entre el objeto y nosotros mismos” (1991, p. 26; traducción propia) En este sentido, el espectador solo podría ver el objeto dado –el objeto fotográfico, en nuestro caso– y no el objeto que aparece recogido en él, a no ser que se le proporcionen dichos datos de forma extrafotográfica. De esta manera, “ver una fotografía no me pone en una relación de perspectiva con el objeto del cual es la fotografía” (1991, p. 27; traducción propia).

*ver*, debemos encontrarnos en el mismo plano que aquello que observamos, lo cual no implica, dicho sea de paso, poder situar aquello que vemos en un espacio o tiempo concretos<sup>149</sup>.

En este sentido, la simultaneidad virtual cobra una especial relevancia en el análisis de la fotografía-evidencia. Para que las imágenes puedan cumplir su rol de ventanas hacia lo real, el espectador precisa de unas coordenadas espacio-temporales que le ayuden a posicionarse con respecto a la captura, y es precisamente por este motivo por el que el texto –ya sea el pie de foto o el título– cobra especial relevancia a la hora de percibir la imagen. Si para ver algo necesitamos saber dónde y cuándo *fue*, es preciso que la imagen nos proporcione esos datos. Sin embargo, en la mayoría de los casos, la información que requerimos no está presente en la fotografía, por lo que se deberán añadir a la imagen las referencias necesarias para que podamos, siempre siguiendo la propuesta de la transparencia, percibir el objeto *a través* de la imagen.

Se hace evidente que ver *a través* de la fotografía no puede ser considerado como una experiencia similar a *ver* un objeto, ya sea de manera directa o indirecta. El núcleo de realidad que constituye la imagen no es tan potente como para generar, por sí mismo, esta ilusión. A lo sumo, podremos reconocer que aquello representado por el fotógrafo a través de la cámara

---

<sup>149</sup> Volviendo a Warburton (1988), para poder asociar nuestra relación con el objeto fotografiado y la experiencia perceptiva de ver, existen ciertas condiciones que, si bien el autor no establece como necesarias o suficientes, sí considera centrales, y la simultaneidad es una de ellas. Ver implica una relación directa en el espacio y el tiempo con el objeto que estamos contemplando, algo que no nos ofrece lo fotográfico. En su propuesta aclara que ver no implica, necesariamente, saber localizar exactamente dónde se encuentra aquello que estamos viendo –póngase el caso de los conocidos juegos de espejos– ni que necesariamente compartamos tiempo, como ocurre cuando recibimos la luz de estrellas ya extintas a través del telescopio. El autor también hace referencia a la sensibilidad al cambio, la congruencia temporal (el tiempo que se tarda en ver una fotografía no tiene nada que ver con el lapso de tiempo representado) y el conocimiento acerca de la cadena causal que da lugar a nuestra percepción como elementos clave para poder proclamar que *vemos* algo.

tuvo lugar, aunque ello no implique que sucediera de la manera en la que quedó inmortalizado por el dispositivo. En cualquier caso, es precisamente esa relación tan estrecha con lo real, que caracteriza a la fotografía, la que le ha valido un estatus epistémico del que carece el resto de las artes<sup>150</sup>. La premisa de que la epistemología del objeto fotográfico supone una ruptura con el modelo de conocimiento que proporcionan las artes clásicas no debería ser entendida como un cuestionamiento a la posibilidad de conocer lo real a través de las propuestas pictóricas no fotográficas. No en vano, en aquellos juicios en los que no está permitido introducir una cámara, se confía la labor del testimonio a un dibujante, que utilizará sus trazos para ilustrar el desarrollo del litigio. Del mismo modo, podemos percibir lo real a través de las pinturas de Constable, al tiempo que existe un compromiso con lo real en propuestas documentales que rehúsan usar el método fotográfico, como es el caso de la obra gráfica de Joe Sacco o la propuesta animada de Ari Folman *Vals con Bashir* (2008). La diferencia fundamental radica en el recelo que existe en otorgar a estas obras el título de evidencias, pues su verdad obedece irremediabilmente a la subjetividad de sus autores. De otro lado, el hecho de que el valor epistemológico no dependa del origen de la imagen, sino de la intención con la cual se genera la misma, permite mantener el valor documental de la imagen fotográfica incluso en el momento en el que nos encontramos, en el que lo digital ha puesto en

---

<sup>150</sup> Robert Hopkins, que ha dedicado su trabajo a la reflexión sobre el campo de la estética y la filosofía de la mente, se encarga de resaltar que, si bien cualquier representación puede ser planteada como fuente de conocimiento, la imagen fotográfica nos proporciona una forma de acercarnos al mundo mucho más segura de la que puede ofrecer una pintura. Es por ello por lo que se le ha otorgado el valor de evidencia, como demuestra en su artículo 'Factive Pictorial Experience: What is really special about photographs?' (2012). Este hecho va acompañado, precisamente, de su particular situación fenomenológica: la relación que se establece entre espectador y objeto fotografiado es más íntima, más directa que cualquier otra.

cuestión cada una de las condiciones que la hicieron parecer la única fuente objetiva de realismo.

Como hemos repetido, en la defensa de la transparencia de la fotografía se hace incuestionable que aquello que otorga a la fotografía el deber de cumplir la función de evidencia es, precisamente, su definición como registro mecánico de lo real. En esta concepción de la imagen fotográfica no tiene cabida lo subjetivo, ya que el papel del fotógrafo no es otro que el de proporcionar a la naturaleza la oportunidad de desvelarse a sí misma a partir de la cámara. La fotografía es concebida, así, a la manera de Talbot: es el pincel de lo real, la mimesis perfecta. Es esta supuesta ausencia de la intervención del hombre en la inmortalización de lo retratado la que permite identificar lo fotográfico con la certeza absoluta de que lo que estuvo ante la cámara fue, y fue exactamente de la manera en la que queda preservado en el papel fotográfico.

Consideramos, por lo tanto, que la posibilidad de utilizar la imagen como prueba se debe a su relación con la realidad que inmortaliza, y esta está comprometida, en gran medida, con la propia naturaleza del objeto fotográfico. Sin embargo, no debemos menospreciar el rol que juega el uso que se le ha dado a la fotografía, esto es, el papel que ha tomado lo fotográfico desde una perspectiva histórica. Si no hubiese existido una notable insistencia en la incapacidad ficcional de la fotografía, si la ciencia no se hubiese servido de lo fotográfico como elemento esencial a la hora de realizar sus análisis, si la prensa no le hubiese dado una importancia a las evidencias fotográficas que supera con creces al testimonio escrito, tal vez la relación que mantendríamos con lo fotográfico sería de naturaleza bien distinta<sup>151</sup>.

---

<sup>151</sup> Es tal la importancia que tiene este hecho, que Cohen y Meskin consideran que “las diferencias entre la fotografía y otras formas de representación son contingentes,



La fotografía goza de ese estatus único no porque nos muestre la realidad, sino por el proceso aséptico por el cual se momifica el instante. Sin embargo, mientras los defensores de la transparencia consideran que ver en la fotografía es ver el objeto a través de esta, sus detractores rechazan la posibilidad de percibir lo retratado como objeto concreto. Percibir la imagen no es percibir los hechos, sino la versión putativa de los mismos, esto es, los hechos que, sin ser directamente, son por su reputación. Los actos que graba la fotografía son vistos en ella, pero no vistos en sí mismos. Se cuestiona así la transparencia de la imagen: no existe manera de percibir lo retratado a través de la fotografía, como quien mira a través de una ventana, sino que percibimos los sucesos contenidos por la imagen *en* la imagen<sup>152</sup>.

Ver *a través* o ver *en* la fotografía son dos propuestas cercanas, con matices en la descripción de lo percibido y de la manera en la que este es vivenciado, pero que, en el fondo, mantienen la premisa de que la fotografía nos proporciona un vínculo único con el objeto real. Ambas propuestas tratan de dar una explicación fenomenológica al valor epistemológico de la imagen fotográfica, y fundamentan toda su argumentación en la interpretación de lo fotográfico como el mero registro mecánico de lo real. Sin embargo, si interpretamos lo fotográfico de manera más amplia, esta supuesta objetividad queda refutada.

Otra propuesta bastante extendida en la reflexión sobre la imagen fotográfica es aquella que concibe que la imagen no puede considerarse evidencia ni testimonio, porque su verdadera esencia es la de ser rastro. Esta teoría basa su argumentación en la diferencia existente entre el rastro y el

---

enraizadas en la historia de los usos de estos medios, y no únicamente en su naturaleza material<sup>151</sup>” (2004, p. 206).

<sup>152</sup> Esta es la postura que defiende Hopkins en ‘Factive pictorial experience: what's special about photograph?’ (2012).

testimonio. Un testimonio sería aquello que una persona relata acerca de algo, lo cual implica una fuerte carga subjetiva<sup>153</sup>. Para algunos autores, como es el caso del director de cine Claude Lanzmann<sup>154</sup>, conocido principalmente por su filme *Shoah* (1985), el testimonio es la única manera de acceder a la verdad. Por otra parte, la definición de rastro –*trace*, también traducido como huella- es heredera directa de la propuesta de Bazin: es, como hemos venido insistiendo, el registro mecánico de lo real.

En esencia, esta propuesta mantiene las características que se han expuesto previamente, pero añade un pequeño giro a la reflexión: percibir una fotografía no es percibir el objeto, ya sea a través de lo fotográfico o en lo fotográfico, sino algo completamente distinto. Las fotografías actúan de manera muy similar a las máscaras mortuorias: cuando percibimos el rostro de Schiele a través del molde que se hizo de él somos conscientes de que no estamos ante el verdadero Schiele, y no lo percibimos ni en la máscara ni a través de la máscara. Sin embargo, sabemos que el molde tuvo que colocarse necesariamente sobre sus facciones para que hoy podamos contemplarlo mediante la resina. Y esto nos permite relacionarnos con el rostro del difunto. Así, una máscara mortuoria nos proporciona una información que, por su origen, consideramos más ajustada a la realidad que la que pudiese propiciarnos el análisis de una escultura, que, siguiendo el hilo del pensamiento expuesto previamente, sería considerada como

---

<sup>153</sup> Este argumento es desarrollado por Gregory Currie en 'Visible traces: Documentary and the Content of Photographs' (1999).

<sup>154</sup> Lanzmann no utiliza imágenes de archivo en su reconstrucción de la realidad de los campos de concentración. El cineasta recurre al testimonio verbal del superviviente, ya que considera que el horror del genocidio es irrepresentable y que cualquier intento de transmitir la verdad de lo que se vivió a través de las imágenes generadas entonces cae, irremediabilmente, en la falsedad y en la banalización. Otros pensadores, entre los que destaca Didi-Huberman, consideran, sin embargo, que la imagen sí es capaz de trasladar una verdad, aunque esta sea parcial. Esta discrepancia de opiniones dio lugar a un fuerte debate en torno a los límites de la representación, en el que participaron Wajcman, Pagnoux y el propio Didi-Huberman. Esta disputa quedó recogida en *Imágenes pese a todo* (2003).

testimonio. No es baladí que se suele establecer esta relación entre lo fotográfico y los moldes: la cámara fue la heredera natural de las matrices de yeso.

En consecuencia, la experiencia que tenemos en la percepción de la fotografía parte de que la cámara tuvo que estar en contacto con el objeto fotografiado, de tal manera que el espectador puede ponerse en contacto con lo retratado a través de la fotografía. La relación que se establece entre fotógrafo y fotografiado entra en el ámbito de lo afectivo, pues el valor epistémico de la imagen se diluye con su nueva definición. En este sentido, no podemos conocer lo real a través de la imagen –al menos no en su totalidad-, aunque sí podemos implicarnos emocionalmente con lo retratado<sup>155</sup>. Pero, ¿no es la fotografía, en el fondo, también testimonio?

Las tres opciones parten de un elemento común: aquello representado en la imagen fotográfica tuvo que ser para poder ser inmortalizado. En este sentido, la fotografía solo nos puede mostrar aquello que captó, y, por este motivo, no existe ninguna posibilidad de ficción. Esta imposibilidad ficcional es la que nos ha llevado a tratar lo fotográfico como nuestra principal fuente de información, y lo que garantiza que nuestra experiencia de ver algo en la imagen sea lo más parecido a ver ese algo en su propio espacio y tiempo.

El problema que entraña esta fenomenología tan particular de la fotografía radica, precisamente, en que el nexo que mantiene la imagen con lo real hace que las imágenes fotográficas no sean concebidas como objetos en sí

---

<sup>155</sup> Como señala Gregory Currie,

las huellas de las cosas tienen relaciones particularmente directas con estas cosas: las cosas dejan su huella en otras cosas. La posesión de una fotografía, una máscara mortuoria o la huella de alguien parece que me ponga en una relación con esa persona de una manera que una imagen hecha a mano no podría (1999, p. 289; traducción propia).

misimos, que son percibidos en sí, sino que siempre nos remiten hacia fuera de ellos, a la realidad a la que apuntan. De esta manera, realizar cualquier juicio sobre una imagen fotográfica sería valorar directamente lo que en ella aparece representado, pues el objeto fotográfico no tiene entidad en sí mismo, solo *es* en la medida en que apunta a una realidad externa a él.

En este sentido, y siguiendo la clasificación de objetos que elabora Mikel Dufrenne en su fenomenología, la fotografía podría ser catalogada como objeto significativo. El filósofo asigna a este tipo de objetos una función puramente epistemológica: son objetos cuya función es facilitar un saber (1953, p. 155). La esencia del objeto significativo es, por lo tanto, el hecho de que apuntan siempre a una verdad y, ante todo, nos proporciona información sobre esta. La fotografía fuerza la aparición del objeto ausente, aunque sea un objeto ficticio. Recordemos que Walton definía esta forma de percibir el objeto a través de la fotografía como una ilusión genuina: como si de un truco se tratase, la fotografía conjura ante nosotros una realidad externa, ontológicamente irreal, pero, de alguna manera, fenomenológicamente presente.

Esta consideración acerca de la posibilidad de entender la imagen fotográfica como conjuración de lo acaecido es básica para entender el valor de las capturas como pruebas y, en consecuencia, como fragmentos *reales* de una verdad. Aunque el espectador sea consciente de los filtros que se le aplican a la realidad hasta que esta llega a él, el *fue* ineludible de la imagen fotográfica es suficiente para creer en el valor testimonial de la captura. Aunque la llegada de lo digital ha cambiado por completo esta teoría al modificar su fundamento –esto es, la creencia en el registro objetivo de lo real–, el documento gráfico sigue tratando de proporcionar a su público la posibilidad de ver lo real a través de la fotografía. Para llevar a cabo su función, es decir, para lograr el enlace entre su público y lo real, el

fotoperiodismo se ha visto obligado a reforzar la legitimidad del inconsciente óptico a través de su código ético, como veremos en el último apartado de esta primera parte.

#### 4.0.2 ¿Qué reclama nuestra atención estética?

Como ya anticipábamos, la teoría de la transparencia de la imagen tiene dos posibles enfoques. Al problema de la fenomenología de la fotografía, traducido en la puesta en cuestión de su virtud de convocar una verdad ausente, debemos sumar el segundo dilema que plantea esta tesis: la imposibilidad de una experiencia estética vinculada a la representación. El punto de partida de estas reprobaciones parte de una perspectiva muy concreta, ya que la transparencia de la imagen impide que sea la imagen en sí misma la que puede atraer la atención estética de su público. Esta carencia de la fotografía se traslada a una sentencia directa: si la fotografía no puede considerarse representación, no tiene valor artístico.

Frente a este argumento, los defensores de la identificación de la fotografía con su referente insisten en que concebir la superficie de la captura como transparente no significa plantear su invisibilidad. Tanto Walton como otros afines a la idea de entender la imagen como aquello que representa reconocen la participación de una subjetividad creadora que se encargará de definir el fragmento de lo real hacia el cual apuntará la imagen. Este reconocimiento implica la posibilidad de que la fotografía dé muestras del estilo del camarógrafo sin que esto suponga el quebranto del vínculo con lo real y, en consecuencia, de su particular modelo perceptivo. Nuestra atención pasará por alto la estructura de la fotografía para llegar a la realidad en ella contenida, pero ello no implica que el encanto de la fotografía sea tan potente que nos lleve a confundir el *ver a través* con el *ver*<sup>156</sup>.

---

<sup>156</sup> En *The Aesthetics of Photographic Transparency*, el pensador Dominic McIver Lopes, cuya obra plantea cuestiones asociadas a la representación y la percepción de la imagen, defiende

Dado que la fotografía es percibida en relación a la realidad que contiene, no sería posible entender estéticamente una imagen; al menos, no sin dejar de lado lo que, hasta el momento, hemos señalado como el rasgo más característico de la fotografía. Por lo tanto, la experiencia estética placentera que pudiesen producir las fotografías no estaría realmente vinculada a la percepción de estas, sino a la realidad en ellas contenida. Así pues, una valoración que un espectador pudiese hacer de una fotografía de un paisaje sería un juicio elaborado sobre el propio paisaje. Bien es cierto que tanto Walton como aquellos que apoyan su teoría reconocen que la fotografía sí que goza de una materialidad como objeto, pero ninguna de sus propuestas profundiza en la posibilidad de percibir la fotografía en sí, pues esto supondría eliminar esa fenomenología tan particular de la imagen y, en consecuencia, su valor epistemológico.

Ante una de las famosas fotografías que Ansel Adams realizó en el parque Yosemite (figura 28), y siguiendo las teorías que hemos desarrollado hasta el momento, la experiencia estética vendría de la mano de la percepción del

---

la transparencia de la imagen fotográfica. Para él, ver en la fotografía es ver el objeto, aunque sea de manera indirecta. En la estela de Walton, Lopes argumenta:

Decir que las fotografías son transparentes es decir que vemos a través de ellas. Una persona que ve una fotografía de un lirio, ve, literalmente, un lirio. No ve una cara cara un lirio, porque no hay un lirio delante de ella; ni tampoco la fotografía es un lirio; es una imagen de un lirio. (...) Al igual que en todos los casos, al ver un lirio a través de una fotografía es visión indirecta en el sentido de que el lirio es visto por ver la imagen; aun así, el ver indirectamente es ver (2003, p. 439; traducción propia).

No debemos, sin embargo, confundir esta particularidad en la percepción del referente como la invocación física del referente. Transparencia no es ilusión, nos advierte el autor. “Que las fotografías sean transparentes no significa que se engañen. Uno puede ver un lirio a través de una fotografía sin llegar por ello a creer que hay un lirio ante sus ojos” (2003, p. 440; traducción propia). Y es que, si bien podemos dirigir nuestra atención al referente *a través* de la imagen, esta no se vinculará con el cuerpo físico del objeto —o con una proyección ilusoria del mismo—, sino que estará remitida a la misma entidad pero vista *a través* de su representación. Tampoco debemos caer en la tentación de asumir transparencia con exactitud: “Una fotografía es necesariamente precisa en el sentido de que lleva la información por medio de proceso de casual. En otro sentido, una fotografía es inexacta, ya que puede causar o disponer creencias falsas sobre el objeto fotografiado” (2003, p. 440; traducción propia).

entorno natural. Es evidente que esa experiencia estética no sería exactamente la misma que la que podría tener el mismo espectador ante lo real, pero sí que sería, siempre siguiendo a estos teóricos, lo más parecido a esta que una representación puede proporcionar. No olvidamos, pues, que estamos mirando una fotografía, pero si la fotografía nos transmite alguna emoción es a través de lo real representado, pues en sí misma no es más que la realidad en ella enclaustrada.

De esta manera, al igual que ver una fotografía no es ver lo fotografiado – pero sí percibir la realidad contenida en papel fotográfico a través del medio o en el medio-, valorar estéticamente no supone subsumir el juicio a la fotografía contemplada, sino al instante congelado en ella. Esta idea, a todas luces problemática, ha ido perdiendo fuerza a medida que la fotografía ha ganado presencia como manifestación artística. Pretender, por ejemplo, que en la percepción estética de una de las fotografías de Helmut Newton solo entra en juego la propia belleza de las modelos retratadas sería obviar por completo el papel de otros elementos a la hora de generar la experiencia final. A medida que la mirada del artista-fotógrafo se ha impuesto como elemento esencial en la construcción de la imagen, percepciones que otrora se consideraron marginales y descartables, como el encuadre o la composición, se ponen en valor y pasan a ser elementos indispensables para la percepción.

Así, el objeto fotográfico deja de ser transparente, pierde su cariz de contenedor invisible de realidades para reclamar la atención que se le debería haber prestado desde su inicio. Esta ruptura se debe, precisamente, a la puesta en cuestión de la supuesta objetividad del medio: cuando aparece una conciencia que toma decisiones, cuando la cámara ya no se limita a registrar mecánicamente la luz, y elementos que se habían planteado como marginales reclaman su lugar, la atención se desplaza del instante congelado

por la cámara para incluir en su percepción al objeto fotográfico. La percepción de lo fotográfico se asemeja cada vez más a apreciación de cualquier otra imagen, pues el vínculo con lo real se hace cada vez más tenue.

Sucede así con las propuestas más cercanas al ámbito artístico, en las que la intención principal del autor ya no es informar, sino construir narrativas. Así, en la contemplación de una fotografía de Jeff Wall (figura 29), el espectador puede proceder de dos maneras diferenciadas en su definición, pero cuya delimitación no es tan evidente en lo perceptivo. De una parte, puede ver en lo fotográfico el gesto inmortalizado, lo real contenido, y por otra parte puede concebir la imagen fotográfica como un todo, en el que la propia materialidad de la fotografía y los elementos que le son propios intervienen en la percepción final. Ambas apreciaciones no tienen por qué ser excluyentes, sino que, en la mayoría de los ejemplos, las dos opciones se combinan. En cualquier caso, frente a una de estas capturas, el espectador no tiene por qué primar el contenido informativo, ya que no presupone que lo que ve es lo real que se desvela a sí mismo a través del medio fotográfico, sino que explota las posibilidades creativas que ofrece este medio, y esto afecta notablemente su percepción. De esta manera, cuando este hipotético espectador contemple la imagen y vea en ella el objeto estético, este no será desvelado de la experiencia de lo real representado, como si la fotografía fuese la distancia más corta entre el objeto mismo a través de la representación, sino que su experiencia se generará a partir de la percepción de la fotografía como objeto con entidad en sí. La imagen fotográfica dejaría de apuntar a una realidad irreal, externa a sí misma, de evocar lo real que le es ajeno, para hacerse valer por su propia realidad.





Figura 28

*The Tetons and the Snake River*, Ansel Adams (1942)



Figura 29

*A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)*, Jeff Wall (1993)

Si bien, en aquellos ejemplos más cercanos al panorama artístico, resulta sencillo comprobar cómo la percepción de la fotografía se desplaza de la apreciación de lo real —como si fuese visto en la fotografía— a la percepción de la fotografía en sí, en la que lo representado pierde protagonismo y se rompe esa fenomenología tan particular, existen casos en los que se reclama el valor epistemológico de la imagen. Se trata de aquellos en los que lo fotográfico trata de mantener el rol de evidencia, aquellas imágenes en las que no solo la fotografía debe ser transparente, sino que además el fotógrafo debe ser invisible<sup>157</sup>, de manera que la realidad quede recogida tal y como es. En estos casos, lo fotográfico sigue manteniendo ese ideal perceptivo según el cual mirar la fotografía es mirar lo real. Aunque sea una manera indirecta de acercarse a lo existente, la distancia que se establece entre espectador y objeto fotografiado es la más corta posible, teniendo en cuenta que el encuentro se produce en un espacio y tiempo concreto —el del espectador—, y un espacio-tiempo pasado y desconocido, el de lo retratado. Como defendería Walton, la fotografía documental pretende mantener ese ideal de mirar a través, en el que la fotografía tomaría un papel muy similar al que tendría un microscopio o un espejo.

En estos casos, plantear la posibilidad de una experiencia estética entra, como señalábamos antes, en un permanente conflicto. Percibir estéticamente una fotografía que pretende ser un trasunto directo de lo real, cuya relación con este es tan estrecha que contemplar uno supone invocar a lo real en sí mismo, plantea la problemática añadida de suponer que esta vivencia se desprende de lo real en sí. Si bien hay ejemplos en los que esta

---

<sup>157</sup>Santiago Lyon, vicepresidente y director de fotografía de Associated Press (AP) no dudó en afirmar que “los buenos fotógrafos y los superhéroes tienen en común la invisibilidad. Se vuelven invisibles para hacer su trabajo. Entonces enseñan al mundo la realidad de esa escena”. Lobo, R. (septiembre de 2013). Santiago Lyon: «Los buenos fotógrafos y los superhéroes tienen en común la invisibilidad», *Jot Down*, recuperada de <http://www.jotdown.es/2013/09/santiago-lyon-los-buenos-fotografos-y-los-superheroes-tienen-en-comun-la-invisibilidad/>

suposición no trae consigo ningún dilema moral, este asunto se torna espinoso tan pronto como introducimos en el debate ejemplos en lo que lo representado *no debe ser bello*. El hecho de que una realidad doliente, como es la de la guerra, aparezca en imágenes de una manera estética, implica que ese placer que experimenta el espectador surge, precisamente, de la contemplación de esa realidad. Es precisamente esto lo que funda la mayoría de las críticas dirigidas a Sebastião Salgado: no es ético tomar imágenes estéticas de realidades que no lo son<sup>158</sup> (figura 30).



Figura 30

*Campo de refugiados con madre e hijo, Sebastião Salgado (1994)*

---

<sup>158</sup> A través de la obra de Salgado podemos ejemplificar cómo la imagen-documento tiende a demonizar la potenciación de las marcas de subjetividad implícitas en cada imagen. Dado que se da por hecho que las realidades colmadas de sufrimiento *no deben* ser bellas, se cuestiona su empeño por embellecer la miseria de los más desafortunados. El rechazo moral de lo estético es doble: de un lado, se cuestiona al autor por llevar a cabo dicha estetización; de otro, la posibilidad de alcanzar cierto deleite a partir de estas imágenes causa en su público un malestar generalizado. Profundizaremos en esta crítica en el apartado destinado a contemplar las implicaciones éticas y políticas de la estetización de la fotografía. No obstante, se recomienda la lectura Stallabrass, J. (1997). Sebastião Salgado and Fine Art Photojournalism. *New Left Review*, 1/223, pp. 131-160; así como Galeano, E. (1990). Salgado, 17 times. *An Uncertain Grace*. New York: Aperture, in association with the San Francisco Museum of Modern Art; y Ritchin, F. (1990). The lyric documentarian. *An Uncertain Grace*, pp. 143-151., para profundizar en la polémica que generan las mentadas capturas.

¿A qué se debe esta distinción en la experiencia perceptiva de un mismo objeto? Tanto las características epistemológicas como las fenomenológicas del ámbito de lo fotográfico se están viendo afectadas, cada día en mayor medida, por el giro hacia lo digital<sup>159</sup>. La nueva forma de entender la fotografía, fuertemente influenciada por el abandono del ámbito de lo analógico en pos de las posibilidades de la programación binaria, repercute irremediablemente en la manera que tenemos de percibir la imagen. Si la experiencia de la fotografía digital está más cerca del ámbito de lo pictórico que de lo que es propio a lo fotográfico, esa particularidad perceptiva, según la cual la experiencia del objeto fotografiado es cercana a la percepción del objeto per se, acaba debilitándose. Las posibilidades de edición, que hacen que se levanten constantemente sospechas en torno a la veracidad de la imagen digital, tan proclive al *collage*, dificultan que el espectador tenga esta vivencia de ver a través de la fotografía que defendía Walton.

Este hecho no solo afecta a aquellas imágenes que han sido creadas en los últimos años, sino que atañe incluso a las instantáneas más antiguas. Las posibilidades de la fotografía digital han favorecido al descreimiento; han llevado a que, cada día más, se cuestione si realmente existe un vínculo-causa entre la fotografía y el objeto fotografiado. Al no poder determinar qué es real y qué ha sido construido a partir de combinaciones de código, la experiencia del espectador se ve fuertemente afectada por la sospecha. Si la relación entre fotografía y lo real es cada vez menos estrecha, si la definición de lo fotográfico ha cambiado notablemente —si bien persiste en partir de lo real—, esa fenomenología única de la fotografía se va perdiendo,

---

<sup>159</sup> Hopkins señala que “las fotografías digitales están más cerca de las pinturas realizadas a mano, y así dejan de ser especiales en las formas destacadas” (2012, p. 709. Traducción propia).

y las posibilidades de interpretación de lo fotográfico se amplían considerablemente, lo cual repercute en su papel documental.

Son varios los teóricos que han apuntado hacia lo fotográfico como una forma más de creación; siempre ficcional, siempre mentirosa. Entre ellos destaca la figura de Joan Fontcuberta, que ha dedicado tanto sus palabras como sus imágenes a tratar de desenmascarar la supuesta verdad –el vínculo con lo real- que se suele adjudicar a la fotografía. Según declara el autor, “un ánimo razonablemente escéptico nos impele a deducir que creer que la fotografía testimonia alguna cosa implica, en primer lugar, precisamente eso, creer, tener fe. El realismo fotográfico y sus valores subyacentes son una cuestión de fe<sup>160</sup>” (1997, p. 67). Pese a las reticencias a introducir la arbitrariedad del creer –o querer creer- que una imagen muestra lo real, los continuos casos de manipulación de imágenes testimoniales –algo que, por cierto, no es exclusivo del contexto digital- hacen que cada día cobre más presencia la postura de Fontcuberta.

La propuesta del autor catalán no implica, sin embargo, suprimir el vínculo entre lo real y lo fotográfico. En su pensamiento, la fotografía mantiene el título de huella pero, en lugar de ser considerado como huella de lo real<sup>161</sup>, se articula como indicio indirecto de lo real. Las huellas diferidas, como las denomina,

son huellas en la medida en que han sido producidas a partir de la colisión de los rayos luminosos sobre la película fotográfica, pero

---

<sup>160</sup> Frente a esta postura radical en la que ver implica creer que se ve, están Cohen y Meskin, quienes señalan que una lectura doxástica de ver a través de la fotografía implica necesariamente que el sujeto espectador debe creer para que la experiencia de ver la fotografía pueda ser relativa al hecho de ver el objeto en sí mismo. Sin embargo, como ellos mismos señalan, “ver un objeto no puede conllevar el requisito de que el sujeto crea un contenido particular (...). Creer es frágil con respecto a las perturbaciones que dejan intacta la experiencia de ver, de manera que no puede ser necesario un estado doxástico para ver” (2004, p. 199, traducción propia).

<sup>161</sup> Rastro, si mantenemos la terminología utilizada por Currie.

entre el modelo y el soporte han intervenido una serie de dispositivos operativos y tecnológicos que obedecen dictados culturales e ideológicos. (...) La naturaleza estructural del medio posibilita que la veracidad histórica (la presencia real...) no necesariamente se corresponde con la veracidad perceptiva (nuestras sensaciones) (1997, p. 79).

Se mantiene, como vemos, la idea de que la fotografía es el registro de la luz que reflejan los objetos por la cámara fotográfica –ya sea analógica o digital-, pero este hecho no implica necesariamente que lo que vemos sea lo que fue, ni tan siquiera un rastro de lo sucedido<sup>162</sup>.

Si bien el camino que debe tomar la fotografía documental es el mismo en el que ya se ha embarcado el resto de la fotografía, resulta precipitado considerar que la imagen testimonial puede dejar de ser prueba de lo real. La incursión de la fotografía en el ámbito de lo digital no solo conlleva la duda constante acerca de la relación de aquello que se ve en la imagen con lo que realmente fue; algo que afecta, sin lugar a dudas, la experiencia de la imagen, en particular su posibilidad de ser entendida como evidencia<sup>163</sup>.

---

<sup>162</sup> Fred Ritchin, cuyo libro *After Photography* ofrece una reflexión más directa acerca de la repercusión que tiene la aparición de la fotografía digital en la concepción de lo fotográfico, plantea que lo real ha quedado reducido a un mero punto de referencia (2010, p. 9). Esto implica que “la reconfiguración de la imagen en un mosaico de millones de píxeles cambiables, no una impresión de tono continuo de la realidad visible. En lugar de una cita de las apariencias, sirve como un registro inicial, un guion preliminar, que puede preceder a una reorganización rápida y fácil” (2010, p. 18). Pese a su postura rupturista en lo que respecta a la fotografía en general, Ritchin –que fue editor de imágenes para *The New York Times*– asume un pensamiento más cercano a la tradición en lo que respecta a la fotografía documental:

Abandonar agresivamente la fotografía documental como un dispositivo de grabación creíble, al tiempo que exploramos una serie de nuevas posibilidades inspiradas digitalmente sería, al menos en el corto plazo, irresponsable. Sería inconcebible obligar a la gente a constantes debates sobre si una masacre en algún lugar lejano representada realmente ocurrió debido a un ataque generalizado en la evidencia fotográfica (2005, p.61)

<sup>163</sup> Según señala Hopkins, “dado que no podemos distinguir lo digital de la fotografía tradicional, con el tiempo vamos a dejar de tratar a esta última como epistemológicamente

Ante la imposibilidad de diferenciar entre fotografía entendida a la manera más tradicional, fotografía digital, e imágenes compuestas por completo a partir de código binario, se modifican las premisas perceptivas que se aplicaban a lo fotográfico.

A modo de resumen, podríamos adelantar que la imagen fotográfica se ha desprendido de las limitaciones que la hacían estar subyugadas a la continua muestra de lo real. Las nuevas propuestas se alejan de definiciones arcaicas que las encasillen como objetos significantes, sin entidad en sí mismos, en un perpetuo conjuro de objetos irreales. Si bien este hecho no suprime la relación que mantienen las imágenes con su referente, sí que supone una ampliación de su percepción, de manera que no solo es posible ver a través de ellas o en ellas, sino que también es posible verlas en sí mismas. De esta manera, la experiencia estética no tiene por qué estar limitada a la percepción del objeto fotografiado, sino que puede darse también en la percepción de la fotografía como tal.

En el caso de la fotografía documental y, más concretamente, en el fotoperiodismo, esta interpretación de la imagen como modelo de representación más cercana a lo real sigue muy presente, si bien ha sido víctima de constantes reinterpretaciones. Es por este motivo por lo que resulta conflictivo realizar cualquier juicio estético sobre la fotografía, ya que, en el imaginario colectivo, esa fotografía no es otra cosa que lo fotografiado. Existen distintos factores que permiten que la fotografía de guerra pueda ser percibida estéticamente, pero para aquellos cuya concepción del medio fotográfico sigue anclada a ese *ver-a-través*, cualquier interpretación estética está vinculada a una falta de moralidad: existe un impedimento ético demasiado fuerte para ser sorteado. Si dejamos atrás la

---

privilegiada, y dejar de experimentar de forma diferente de las imágenes hechas a mano<sup>163</sup>” (2012, p. 710).

delimitación estricta de la fotografía testimonial –esto es, la documental, que sigue manteniendo el vínculo con lo real que propuso Walton en la década de los 80-, y nos aventuramos a analizarla desde una nueva perspectiva, tal vez podamos dar respuesta a cómo y por qué se produce la experiencia estética.

#### **4.1 Las apariencias engañan: el tránsito de lo verdadero a lo verosímil**

Desde el inicio de esta reflexión hemos defendido que si hay algo capaz de definir lo fotográfico es, precisamente, su relación con lo real. Tal y como se ha argumentado previamente, es ese vínculo el que garantiza su valor como prueba y la posibilidad de interpretar la fotografía como un objeto transparente. Lo retratado, entendido como lo real, es fundamental en el gesto fotográfico, pues, como hemos adelantado, lo real se articula como elemento fundamental para la existencia de la fotografía y, en definitiva, define lo fotográfico como tal. Esta premisa, que se antoja simple en su definición, se torna de gran complejidad en el mismo momento en el que cuestionamos su enunciado. Y es que, si bien no encontramos problema al delimitar lo fotográfico en su relación con la realidad, el hecho de tratar de fijar un único sentido en la lectura del término *real* trae consigo infinidad de interrogantes. El primero de ellos es también el enigma más difícil de resolver: ¿qué es lo real? No es la intención de este escrito dar respuesta a una de las preguntas más repetidas en la historia de la humanidad, pero es inevitable señalar esta problemática pues afecta, y mucho, al entendimiento de la imagen fotográfica. La posibilidad de entender la fotografía como realidad, en lugar de atender a ella como apariencia de lo real, abre un nuevo debate. Si partimos de la identificación de la fotografía con la realidad que retrata de manera supuestamente objetiva, podemos considerar que la imagen nos ofrece una verdad. Si, por el contrario, planteamos toda representación como apariencia de una realidad, en su contemplación no



atenderemos más que a un engaño, en el que lo máximo a lo que puede aspirar su creador es a recrear algo verosímil. La finalidad de este apartado es exponer cómo la concepción de lo real altera la manera en la que nos relacionamos con la fotografía documental, modificando su valor epistemológico y la experiencia perceptiva que de ella se desprende.

Una de las características de la fotografía es que tiende a silenciarse a sí misma, de tal manera que busca su esencia y ser en aquello que representa, tal y como hemos evidenciado en nuestra relectura de la historia de este medio. Es su referente lo que la define, lo que nos ayuda a catalogarla y a entenderla. En consecuencia, la gran mayoría de los planteamientos sobre la fotografía no parten de lo que la imagen es, sino de lo que supone su referente. Si seguimos esta lógica y nos abstraemos hasta el nivel más elevado, podemos dilucidar con claridad la implicación que tiene la propia definición de lo real en las consideraciones vertidas acerca de la fotografía.

En la ya no tan breve vida de la fotografía, el concepto de lo real ha mutado tantas veces como voces lo han descrito. Ha desaparecido, ha dejado de ser y se ha vuelto a hacer presente. Ha sido absoluto y completamente relativo al mismo tiempo. Es por este motivo que sería precipitado, ingenuo y egoísta apostar por una única lectura de lo real que satisficiera el desarrollo de esta reflexión. Podemos, sin embargo, recurrir una vez más a la semántica para tratar de concretar de qué hablamos cuando nos referimos a lo real. Para la lengua española, real es aquello que tiene existencia verdadera y efectiva. Se hace evidente que lo real se relaciona con lo verdadero, del mismo modo que lo verdadero se inscribe en los dominios de lo real.

Sin embargo, y pese al vínculo que existe —al menos lingüísticamente— entre fotografía, realidad y verdad, no podemos asumir que lo que la imagen

contiene sea verdadero<sup>164</sup> aun cuando aceptemos su relación con lo real. En fotografía, la posibilidad de que el referente se encontrase en concordancia con lo real se remitía a la concepción del gesto fotográfico como un instante de perpetuación mecánico. Sin embargo, la inclusión necesaria de la subjetividad en este proceso –algo sobre lo que hemos incidido a lo largo de esta descripción de los componentes que participan del proceso de creación de la captura- hace que sea imposible mantener una relación de correspondencia pura. Aunque consideremos que la imagen debe partir de la realidad para considerar la representación como *fotográfica* –lo cual implica el reconocimiento del inconsciente óptico y, en consecuencia, dota a la imagen de una relación con lo real única-, la verdad no tiene vida propia, necesita de una mente que la perciba y la proyecte. Esta conciencia será, necesariamente, subjetiva. La percepción de lo real tiene lugar, si seguimos al filósofo francés Maurice Merleau-Ponty, en nuestra condición de sujetos

---

<sup>164</sup> Procurar una definición de verdad no es tarea sencilla pues, tal y como sucede con la descripción de lo real, existen multitud de tesis acerca de esta materia. Dada la complejidad de esta empresa, recurriremos a la revisión que Heidegger hizo en *Ser y tiempo* (1927) de los postulados que habían realizado sus predecesores sobre lo verdadero. Heidegger inicia su estudio aludiendo a la línea de pensamiento en la que la verdad es entendida como adecuación. Este planteamiento, señala, parte de Aristóteles, y queda reflejado en la obra de Santo Tomás de Aquino. Para ellos, la verdad es *correspondentia* y *convenientia* (2005, p. 214). La mentada interpretación de lo real se prolonga hasta el siglo XVIII, época en la que Kant seguía considerando la verdad como la concordancia del conocimiento con el objeto, un enfoque que sigue en la senda marcada por la tradición. Heidegger admite la idea de verdad como adecuación es “general y vacía” (2005, p. 214), pero el peso que ha tenido esta interpretación en la historia del pensamiento le lleva a considerar dicha propuesta. Si, tal y como considera en su escrito, “la concordancia de algo con algo tiene el carácter formal de una relación de algo con algo” (2005, p. 214), el hecho de que la fotografía mantenga una relación con lo real implica su concordancia con ello y, en consecuencia, su verdad. Sin embargo, razona, no toda relación supondrá necesariamente concordancia. En este punto, introduce una distinción que será básica para entender la relación de la fotografía con la verdad: “Un signo apunta *hacia* lo señalado. El señalar es una relación, pero no una concordancia del signo con lo señalado” (2005, p. 214). Si volvemos la vista hacia la concepción de la fotografía como indicio, las palabras de Heidegger nos hacen entender que, incluso en el caso de que perpetuemos la idea de que la imagen contiene un fragmento de lo real hacia el que apunta (sin que por ello sean confundidas con aquella realidad a la que señalan), no debemos interpretar la relación que mantienen la imagen y lo natural como concordancia y, en consecuencia, no podremos asistir al desvelamiento de lo real en la fotografía.

encarnados. Es por ello por lo que lo que un individuo entiende por real será real para él, pero se hace obvio que no hablamos de un real absoluto, de un concepto trascendental que sobrepasa al hombre, sino de un real contaminado que, si bien es real y verdadero para la persona en cuestión, no tiene por qué serlo para otro sujeto. De hecho, aquello que es percibido como real y verdadero puede dejar de serlo en cuestión de segundos. Si queremos ser justos con las palabras, no deberíamos hablar de lo Real. Percibir algo no implica que dicha percepción sea inmutable. Este concepto se plantea como algo superior, que escapa a nuestro conocimiento por mucho que tratemos de darle caza. En su lugar deberíamos referirnos al término realidad, y siempre con la precaución de contemplar el carácter subjetivo de su apreciación.

Pero no caigamos en el más profundo relativismo. Puede que no podamos tener acceso a lo real, pero que no podamos percibirlo clínicamente –sin interferir en su comprensión, sin corromper la escena- no implica negar su posibilidad. Incluso cuando esta percepción es inestable, se puede interpretar como un paso más hacia la realidad. Solo es necesario aceptar que lo que se entiende por verdadero siempre es verdadero para alguien. Y ese alguien es tanto aquel que narra su experiencia de lo real como para quien escucha –o, en nuestro caso, contempla- su narración. Esta defensa de la posibilidad de identificar ese instante de realidad envuelto en la representación es, en definitiva, una defensa de la fotografía como documento. Puede que su valor ya no dependa del registro objetivo, del mismo modo que dudaremos de que sean capaces de trasladarnos a lo Real. Sin embargo, una atención adecuada podrá reconocer la veracidad de lo que *fue para alguien*. La intención del autor y la implicación del público serán claves para mantener la posibilidad de informarnos a través de la fotografía, tal y como detallaremos en los apartados siguientes.

Muchos autores han optado por negar esta posibilidad de entendimiento de lo real. Su sombra es alargada, y en la fotografía ha caído víctima de la oscuridad que proyectan. Si hay algo característico de reflexión sobre este medio en el planteamiento posmoderno es que se cuestiona constantemente su supuesto vínculo con lo real<sup>165</sup>. Y no porque se plantee

---

<sup>165</sup> Podemos situar el punto de partida de lo que más tarde constituiría la negación de lo real posmoderno en la filosofía de Nietzsche. El filósofo resume su propuesta teórica en *El crepúsculo de los ídolos* (1887):

Primera proposición. - Las razones por las que se ha llamado a este mundo un mundo de apariencias, prueban su realidad, por el contrario. Otra realidad es indemostrable en absoluto.

Segunda proposición.- Los signos distintos que se han atribuido a la verdadera esencia de las cosas, son los signos característicos del no ser, de la nada; por virtud de esta contradicción, se ha construido el *mundo real* como mundo real y verdadero, cuando es el mundo de las apariencias en cuanto ilusión de óptica moral.

Tercera proposición. - Hablar de otro mundo distinto de éste, carece de sentido. (...)

Cuarta proposición. - Dividir el mundo en un mundo real y un mundo de apariencia ya sea a la manera del cristianismo, ya al modo de Kant (...) no es más que una sugestión de la decadencia, un síntoma de la vida descendente. El hecho de que el artista tenga en mayor aprecio la apariencia que la realidad, no arguye contra esta proposición, pues en tal caso, la apariencia significa la realidad reproducida una vez más, en forma de selección, de acrecentamiento de corrección (1999, p. 37).

Así, el mundo que la filosofía metafísica ha llamado verdadero no es más que una ficción. Para Nietzsche, el mundo de los sentidos, aquél al que se ha referido en tantas ocasiones como *aparencia*, es el único mundo posible. Nos hallamos, entonces, ante lo que el autor denomina el último aliento de la idea de lo real, que supondrá la disolución de toda distinción entre el mundo de lo real y el de la apariencia. Rechaza, de esta manera, el pensamiento platónico.

Son muchos los que han mantenido estas premisas que contemplaba el filósofo alemán en su propio pensamiento. Su influencia es clara en la fórmula *pensamiento débil* que articula Vattimo. Frente a aquello que denomina *pensamiento fuerte*, el autor propone una nueva fórmula, cercana, como él mismo señala, al empirismo.

La experiencia de la que debemos arrancar, y a la que hemos de permanecer fieles, es la que cabría calificar como cotidiano; experiencia que se presenta siempre cualificada desde el punto de vista histórico y preñada de contenido cultural. No existen condiciones trascendentales de posibilidad de la experiencia, accesibles mediante cualquier tipo de reducción o «epojé» que suspenda nuestra pertenencia a determinados horizontes histórico-culturales, lingüísticos, categoriales (1990, p. 19).

El pensamiento débil plantea cuestiones que también aparecen en la propuesta del posestructuralismo francés. Podemos hallar áreas comunes con las tesis de Derrida, especialmente en su desarrollo de la idea de *deconstrucción*. En la primera definición que acuña, allá por los inicios de la década de los 70 en textos como *Posiciones* y *La diseminación*,

que la fotografía miente –que también-, sino porque se niega toda posibilidad de acceder a lo real. Si no existe la realidad, la fotografía no puede representarla.

El nombre en torno al que gira toda esta problemática no es desconocido para aquellos interesados en el pensamiento posmoderno: Jean Baudrillard. Este filósofo francés, figura clave y lectura obligada para aquellos que tratan de comprender qué fue de la filosofía tras la ruptura con el pensamiento moderno, nos habla de la sociedad posmoderna como aquella en la que prima el simulacro. Entre sus numerosos escritos –Baudrillard murió en 2007 con más de 30 títulos en su haber- destaca, por la relación que mantiene con el tema que nos ocupa, *La guerra del golfo no ha tenido lugar* (1991), una breve aportación centrada en la representación de la guerra. Si

---

la deconstrucción se articula en oposición al platonismo. Si en el pensamiento de Platón la esencia se encontraba por encima de la apariencia, Derrida trata de darle la vuelta a este planteamiento, de tal manera que la apariencia tiene más valor que la esencia. Para lograr este giro, el pensador se apoya en la tradición empirista, la cual nos dice que todo conocimiento que podamos obtener de la esencia de algo depende de la experiencia que tengamos de su apariencia.

En la misma línea podemos situar el planteamiento de Deleuze, para quien cobra especial relevancia la idea de lo virtual en contraste con la propuesta kantiana de lo trascendental. Esta idea, sobre la que trabaja en *Diferencia y repetición* (1968), parte del concepto que del mismo término desarrolla Bergson, sobre el cual Deleuze trabajó en ‘El bergsonismo’ (1966). Según establece el pensador en una de las múltiples definiciones que elabora en torno al objeto virtual,

el objeto virtual es un objeto parcial, no por el simple hecho de carecer de una parte que permanece en lo real, sino en sí mismo y por sí mismo, porque se escinde, se desdobra en dos partes virtuales, una de las cuales, siempre, falta a la otra. En una palabra, lo virtual no está sometido al carácter global que afecta los objetos reales. Es, no solo por su origen, sino en su naturaleza propia, jirón, fragmento, despojo. Falta a su propia identidad (2002, p. 160).

Deleuze no opone, como puede apreciarse, la existencia de lo virtual a la posibilidad de lo real.

Al pensamiento francés, al que nos hemos acercado brevemente a través de las figuras de Derrida y Deleuze, podemos sumar planteamientos que, si bien también dejan entrever la influencia de Nietzsche, no han sido adheridos a la corriente posestructuralista. Es necesario mencionar, en este punto, el trabajo de Zygmunt Bauman, pensador polaco que, frente a la oposición modernidad/posmodernidad propone un nuevo modelo. Con el término ‘modernidad líquida’. Otra de las plumas implicadas en este proceso de negación de lo real es, como ya hemos evidenciado, la de Baudrillard, sobre la se ha reflexionado con mayor detenimiento para esta investigación.

bien no es su escrito más influyente, mérito que ostenta *Cultura y Simulacro* (1978), este vademécum nos da las claves para entender cómo la fotografía de guerra participa de las ideas de simulacro<sup>166</sup> e hiperrealidad<sup>167</sup>.

Baudrillard veía a aquellos que accedían a la información como rehenes de los medios de comunicación, sometidos al simulacro de la guerra desde la comunidad de nuestro hogar (1991, p. 12). La guerra a la que atendemos no la conocemos por la percepción que tenemos de ella, sino por la aprehensión que hacemos a través de la captura. Como en el mapa de Borges, las imágenes de la guerra nos impiden apreciar el conflicto en sí, pues todo lo que alcanzamos a ver es un trasunto de lo que realmente es<sup>168</sup>.

---

<sup>166</sup> La posmodernidad, apunta Zigmunt Bauman en *La posmodernidad y sus descontentos* (2001) en su análisis del pensamiento de Baudrillard, se caracteriza por el abandono de la representación en pos del simulacro. Ya no se trata de remitir a una realidad, sino de simularla y, de alguna manera, llegar a sustituirla.

<sup>167</sup> En la actualidad, según plantea el propio Baudrillard, “la simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal” (1978, p. 5).

<sup>168</sup> Baudrillard incide en estas ideas en ‘Fotografía o la escritura de la luz’ (1999). Según proclama en este escrito, “la imagen fotográfica materialmente traslada –o transmuta– la ausencia de la realidad” y, citando a Borges, alude al sentimiento de que ya nada es real. Más aún: para el autor, toda fotografía es, irremediabilmente, ficción. Así lo expone en el párrafo en el que propone que

la fotografía exorciza al mundo a través de la ficción instantánea de su representación (no por su representación directa; la representación es siempre un juego con realidad). La imagen fotográfica no es una representación; es una ficción.

Si la fotografía transforma la realidad en ficción al objetivarla, nuestras posibilidades de conocer dicha realidad se limitan a la percepción de la imagen. Esto implica que toda sensación que posibilite la imagen puede ser cuestionada como, de facto, hace el autor:

la fotografía contemporánea (y no solo el fotoperiodismo) es usada para tomar fotos de “víctimas reales”, “gente realmente muerta”, y “destituidos reales” que son así relegados a la categoría de la evidencia documental y a la compasión imaginaria.

No solo eso, sino que, como ampliaremos en la segunda mitad de este trabajo, existen unas ideas preconcebidas de lo que debe ser la realidad y, a fin de que las instantáneas se ajusten lo máximo posible a dichos prejuicios sobre lo real, se construye la imagen en torno a algo que ya no es la realidad. En palabras del propio autor:

La tan llamada fotografía “realista” no captura el “qué es”. En su lugar, está más preocupada con lo que no debería ser, como la realidad del sufrimiento, por ejemplo. Se prefiere tomar fotos de lo que no debería ser, y no de lo que es, desde una perspectiva moral o humanitaria. Mientras tanto, todavía produce una buena estética, comercial y claramente inmoral el uso cotidiano de la miseria. Estas fotos

La cámara oscura y sus derivados nos ha llevado a un mundo en el que “ya no estamos en una lógica de pasar lo virtual a lo real, sino en una lógica hiperrealista de disuasión de lo real mediante lo virtual” (1991, p. 15). En nuestra sociedad, señala el autor, “la simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal” (1993, p. 9).

Seamos justos: negar lo real es algo arriesgado, más cuando la realidad de la que hablamos es la de la guerra. Por este motivo, no deberíamos tomar a la ligera las afirmaciones de Baudrillard. Los modelos de lo real (las fotografías) no encuentran su germen en la realidad. Debemos entender aquí realidad como concepto trascendental y, en ese sentido, ninguna imagen será realmente una captura de lo real, sino una interpretación de lo real que se hace pasar por realidad. Es en este sentido que son simulacros y, dado que basamos nuestro conocimiento en estos simulacros, la experiencia de lo real no se corresponde con lo real, sino con la hiperrealidad a la que hace referencia el pensador.

Sus reflexiones, sacadas de contexto, son problemáticas. Cuando señala que “el rehén una vez más resulta revelador, (...) lo que está en juego es su muerte virtual, no su muerte real. Además, nunca muere, a lo sumo desaparece” (1991, p. 15), parece estar menospreciando la muerte y el dolor asociado a ella. ¿No es la muerte que percibimos en la imagen una muerte real? ¿Acaso no fue asesinado Gadafi? ¿No murió el Che? ¿No perdió la vida el niño Aylan Kurdi cuando trataba de escapar de Siria? ¿No son sus muertes reales? Baudrillard rasga el ya de por sí débil lazo que unía la imagen a lo real para poner en evidencia la virtualidad de todo lo retratado. Y, sin

---

no son los testigos de la realidad. Son los testigos de la negación total de la imagen ahora en boga para representar lo que se rehúsa a ser visto.

embargo, su argumento se antoja desacertado. ¿Cómo van a ser virtuales las muertes de los rehenes de autodenominado Estado Islámico?

La teoría de Baudrillard nos lleva a la afirmación de que no solo no existe la fotografía directa —es decir, aquella que se muestra como documento por su relación estrecha con lo real, y a través de la cual podemos percibir lo sucedido—, sino que no hay forma de acceder a lo sucedido más que por la imagen y, por lo tanto, el hecho no existe más que en potencia. La fotografía no solo no proporciona la posibilidad de ver lo real, sino que, además, pervierte esta mirada, de tal manera que hace creer al espectador que presencia la realidad cuando tal realidad no lo es más que tácitamente. En definitiva, la propuesta teórica de Baudrillard se opone tanto a la representación —no se puede mostrar algo que no es más que en su imagen—, en cualquier caso, niega todo valor epistemológico de la fotografía.

La concepción de lo real de la que hace gala Baudrillard repercute contundentemente en otro de los aspectos fundamentales de la fotografía: su relación con lo verdadero. Si toda toma es simulacro, toda fotografía falta a la verdad. E inventa en su propia esencia, pues es la imagen que produce la cámara fotográfica la que nos ha llevado de la mano hacia la senda de la hiperrealidad. Así pues, la fotografía calumnia descaradamente, convenciendo a su espectador de que lo real es lo que está en ella y nada más. La fotografía miente, nos repiten constantemente los posmodernos.

Pero entonces ¿no podemos conocer? ¿Nos mienten incluso las instantáneas que se muestran como pruebas irrefutables en los juicios? ¿Tiene sentido que acudamos a los medios de comunicación para encontrar información o deberíamos asumir que lo único a lo que tenemos acceso es a historias basadas remotamente en hechos reales? Y, sin embargo, sabemos que en la guerra se mata y se muere, y que los cadáveres que vemos en las



imágenes fueron cuerpos calientes antes de que perdiesen su temperatura y su vida.

Hemos pasado del ideal romántico de la Fotografía, aquel que no entiende de ficciones, en el que todo es testimonio y verdad, a un nuevo modelo, diametralmente opuesto al primero, en el que lo real es inalcanzable. De la verdad absoluta a la imagen como mentirosa compulsiva. Pero ¿quiere esto decir que no queda ni una sola traza de verdad en las imágenes que se nos presentan? Baudrillard hace gala de un pensamiento radical en el que no quedan espacios libres para los grises. Sin embargo, existen innumerables tonalidades en el espectro de la imagen. Puede que lleve razón en que nunca deberíamos dejarnos engañar por el eslogan *una fotografía nunca miente*, pero tampoco debemos presuponer que lo que nos muestra la cámara es siempre apariencia y nunca realidad. Por extensión, entender la imagen como verdad objetiva e inmutable no es aconsejable, pero esto tampoco supone que no haya nada de verdad en ella.

El problema de la propuesta de Baudrillard es que sus concepciones de lo real y de lo verdadero siguen escribiéndose con letras capitales. Solo en este sentido son auténticas virtualidades. Si descendemos del estrato de lo trascendental al mundo fenomenológico, la imagen contiene lo que fue para alguien en algún momento. Es una verdad relativa, pero es una verdad, al fin y al cabo. Ahora bien, ¿qué es la verdad? No vamos a entrar a discutir esta nueva pregunta metafísica, ya que el debate es ajeno a las intenciones de esta investigación. Sabemos que la fotografía no nos va a proporcionar la Verdad última. Tampoco se lo exigimos. Como bien señala Fontcuberta, “la verdad es un tema escabroso; la verosimilitud, en cambio, nos resulta mucho más tangible” (1997, p. 154). Lo verosímil es aquello que puede ser entendido como verdadero. Y puede serlo a partir de la creencia, pero nunca del conocimiento puro.

## 4.2 La incompetencia ficcional de la fotografía

Hemos analizado cómo se percibe lo real *en/a través* de la fotografía, pero, dado el necesario vínculo que existe entre fotografía y realidad, una pregunta empieza a cobrar importancia. Si el gesto fotográfico necesita del instante en el que la luz rebotada por lo fotografiado queda inmortalizada por el material fotosensible, ¿existe la posibilidad de que la imagen fotográfica sea capaz de presentar ficciones? Para poder avanzar en la idea que nos ocupa, se hace imprescindible definir qué entendemos por ficción y, por otra parte, aclarar cómo interpretaremos lo documental y qué relación mantiene este con la no ficción. Es una distinción importante, pues la clasificación de una imagen como ficción o no ficción (o documental) influye de manera determinante en cómo la percibimos. El uso común de la palabra ficción nos remite a aquello que es fingido, inventado o, a fin de cuentas, imaginario. Esta definición casa bastante bien con la propuesta que Gregory Currie introduce en su obra *The nature of fiction* (1990), según la cual, y a grandes rasgos, se entenderá por ficcional aquella obra en la que el autor invita a la audiencia a creer o imaginar su contenido, mientras que lo no ficcional será aquello destinado a prescribir creencias. Simplificando, la obra de ficción requiere el uso de la imaginación por parte del receptor, mientras que lo no ficcional se limita a mostrar, a servir como prueba.

El problema de esta definición es que existen obras ficcionales que no precisan de la intervención de la imaginación, y obras que pretenden adscribirse a lo no ficcional que recurren a la imaginación constantemente. Sirva de ejemplo *El fuego inextinguible* de Harum Farocky (1969) o, dentro ya del ámbito de la fotografía, obras que escapan del instante decisivo para solicitar al espectador un esfuerzo, como sucede en el trabajo de Anne Ferran (figura 31). *Lost to Worlds* es una serie de fotografías en las que se nos muestra un fragmento del suelo, ajeno de toda acotación. Solo si el público

busca respuestas fuera de la imagen podrá averiguar que se trata de la misma tierra en la que una vez se alzó una prisión femenina, hoy ausente. ¿Cómo puede el terreno revelar aquello de lo que una vez fue testigo? ¿Cómo puede hacerlo la fotografía?



Figura 31

*Untitled no. 04, Lost to Worlds* Anne Ferran, (2008)

Dicho esto, y dado que el ámbito que nos ocupa es el del medio fotográfico, entenderemos por ficcional aquello que remite a algo que no ha ocurrido o no existe. Asimismo, limitaremos nuestra interpretación de lo fotográfico a la tradicional de este medio, esto es, a la idea del registro mecánico de lo real. Debido a esta característica ontológica especial, se suele vincular lo

fotográfico con lo no ficcional, generalmente asociado, a su vez, con lo documental. Ambos términos no son, sin embargo, sinónimos. Si bien lo no ficcional se define por oposición a lo ficcional, pero no necesariamente se entiende como lo estrictamente verdadero, lo documental es aquello tomado de lo real: la evidencia, el dato directo. Hoy en día, ambos conceptos se mueven a medio camino entre lo real y lo ficcional. Pensemos, sin ir más lejos, en los múltiples ejemplos de nuevo periodismo que, hoy más que nunca, están influyendo a la manera de proporcionar información.

Quizás el autor más conocido dentro de este ámbito sea Truman Capote: *A sangre fría* (1966) es un texto que fue definido por su creador como una obra de no ficción, algo que ha sido ampliamente criticado, pues su forma de intervenir y de crear la historia dista mucho de lo que consideraríamos digno de un producto periodístico. La historia construida por Capote, que él presentaba como completamente factual –algo que ha sido rebatido constantemente- no tendría cabida en un periódico, pues, en los medios, la distinción ficción-no ficción funciona de una manera diferente. Si un artículo (o una fotografía) contiene información falsa, no se toma por ficción, sino por mentira. Precisamente porque este tipo de imágenes establece una relación con el lector en la cual le pide que crea lo que ve, en lugar de hacer creer su contenido. Como nos dice Sontag, “una pintura fraudulenta (cuya atribución es falsa) falsifica la historia del arte. Una fotografía fraudulenta (que ha sido retocada o adulterada, acompañada por un texto falso) falsifica la realidad” (1974, p. 96).

En la imagen no ficcional, para continuar con la analogía con el trabajo periodístico, se le pide al fotógrafo que su obra sea una cita textual de lo sucedido. No se permite, por lo tanto, ningún tipo de intervención del autor, aunque la intención de esta no sea crear una nueva realidad, sino aclarar lo sucedido. Podemos ilustrar este ejemplo a partir de esta imagen

creada por Brian Walski (figura 32). Esta fotografía se consideró como falsa (que no ficcional) porque el autor creyó conveniente, en aras de facilitar la comprensión de lo sucedido (de crear un instante decisivo), fusionar dos fragmentos de lo real en una única imagen. A nivel narrativo, su contenido sería no ficcional: no construye una realidad paralela, simplemente clarifica lo acaecido. Sin embargo, el fotógrafo responsable se vio obligado a dimitir por el escándalo que ocasionó su intervención en la imagen. En prensa, el espectador quiere una imagen *real*. Las fotomanipulaciones no casan con el ideal del periodismo: no son citas, sino interpretaciones, y por lo tanto, son dejadas fuera. En definitiva, ficción y no ficción se definen por oposición, mientras que no ficción y documental se han entendido como sinónimos y, cada vez más, la idea de lo documental se amplía para acoger nuevas prácticas. Estas nuevas formulaciones, de naturaleza similar al nuevo periodismo<sup>169</sup>, tampoco encuentran su lugar en la prensa, por lo que se desplazan a nuevos ámbitos en los que puedan desarrollar su narrativa sin generar, por ello, problemas éticos.

Por norma general, y dada la particular ontología de la imagen fotográfica, se suele identificar la fotografía como el único medio capaz de ponernos en contacto con un instante de lo real; creencia que ya se ha cuestionado en multitud de ocasiones en este texto. Pese a la cantidad de argumentos que se han proporcionado a lo largo de la historia contra esta interpretación de lo fotográfico, los detractores de esta teoría han convivido con aquellos que no dudan en señalar que la fotografía es incapaz de producir ficciones<sup>170</sup>.

---

<sup>169</sup> Esta idea aparece desarrollada por Fred Ritchin en *Bending the frame* (2013). Tal y como considera el autor, “muchos fotógrafos de documental y periodismo se apartaron de la condición mítica del documento fotográfico como un ‘hecho’” (2013, p. 17), lo cual supone, a su vez, una crítica a la práctica documental tradicional.

<sup>170</sup> Roger Scruton hacía referencia a esta limitación en su artículo *Photography and Representation* (1981):

De ello se desprende, en primer lugar, que el sujeto de la fotografía ideal debe existir; en segundo lugar, que debe aparecer más o menos tal como aparece en la

Los autores que cuestionan la posibilidad de ficción en la fotografía, a los que hemos aludido en el primer capítulo de esta investigación, no niegan que la imagen pueda buscar una lectura ficcional, pero sí que la fotografía en sí misma lo sea. Así, en una imagen de Johnny Cash en la que el cantante es sustituido por el actor que le dio vida en su *biopic*, Joaquin Phoenix, la fotografía sigue siendo fiel a lo real, pues presenta lo que estaba frente al objetivo. Incluso si nuestra percepción confunde a ambos, e interpretamos las facciones del actor como las del cantante, la fotografía seguirá siendo fiel a su referente: lo que yerra es nuestra interpretación de la instantánea<sup>171</sup>. De nuevo aparece el receptor de la imagen como parte indisociable de su proceso de creación, motivo por el cual le dedicaremos el próximo capítulo. Esta particularidad de la imagen se hace evidente cuando la planteamos a través de un ejemplo que, además, está relacionado con la fotografía de guerra.

*The Dreadful Details* (Eric Baudelaire, 2006, figura 33) es un díptico en el que presenciamos un instante de un conflicto. Sobre el terreno podemos identificar todos los elementos que, consideramos, forman parte de toda contienda (o de un atentado suicida). Aparecen soldados que, de un vistazo, reconoceremos como occidentales. En el lado derecho, algunos apuntan con su arma al reportero que da testimonio de la escena, mirándole de manera directa e introduciéndole en ella. Vemos varios cadáveres tendidos en el suelo, uno de ellos cubierto por una manta. Podemos apreciar que, en

---

fotografía; y tercero, que su aparición en la fotografía es su aparición en un momento determinado de su existencia. La primera de estas características es una consecuencia inmediata del hecho de que la relación entre una fotografía y su objeto es una relación causal. Si a es la causa de b, entonces la existencia de b es suficiente para la existencia de a. La fotografía carece de esa cualidad de *inexistencia intencional*, que es característica de la pintura. La fotografía ideal es, por lo tanto, incapaz de representar cualquier cosa irreal (1981, p. 588, traducción propia).

<sup>171</sup> Como señala Scruton, “el proceso de la representación ficcional no ocurre en la fotografía sino en el sujeto” (1981, p. 587. Traducción propia)

el lado izquierdo, aparecen los restos de lo que antes habían sido las piernas de alguien. Contemplamos a una madre que abraza a su hijo herido, e incluso a unos jóvenes que graban todo lo que está ocurriendo desde el balcón del edificio en el que, al parecer, ha tenido lugar la explosión. Si no nos detuviésemos, esta imagen pasaría totalmente desapercibida. Pero hay algo raro en ella, y no solo que se presente dividida en dos partes y que forme parte del ámbito artístico. En la captura aparece la prensa: una reportera y un operador de cámara. A pesar de que el resto de los elementos retratados nos resultan familiares, su presencia nos sobresalta: en las imágenes que vemos en los periódicos no suele aparecer la prensa. Entre otras cosas porque el reportero no debe ser noticia, sino permanecer invisible, observar y narrar lo que ve. Su aparición es la que nos hace tomar distancia<sup>172</sup> y volver a analizar la escena.

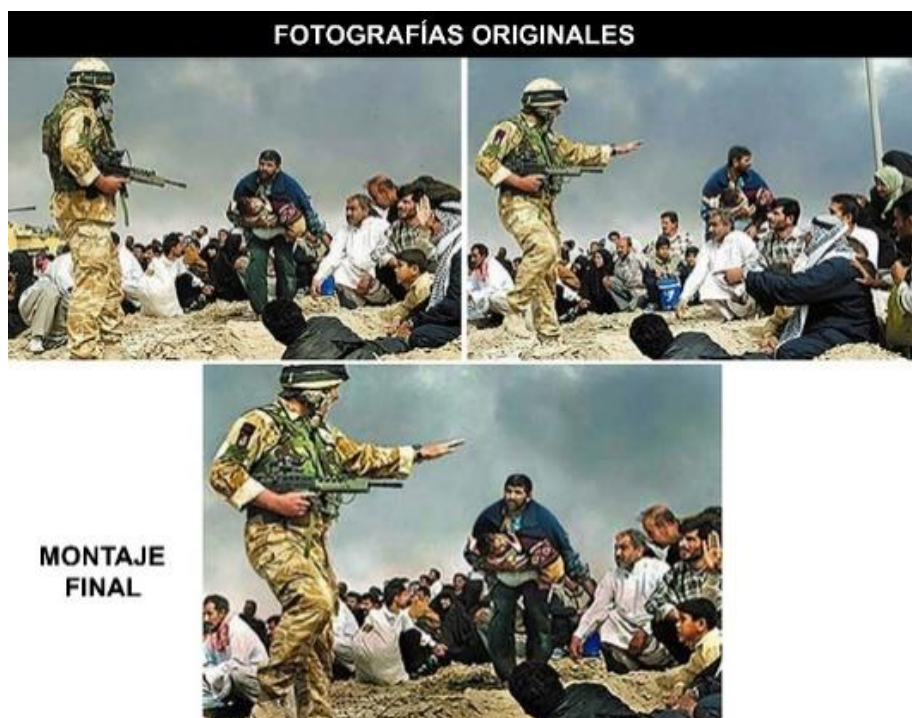
¿Estamos frente a una ficción? ¿Es una imagen manipulada? La respuesta a ambas preguntas es no. Pero tampoco sería correcto decir que contemplamos una realidad extraída de las entrañas de un país en guerra: se trata de una fotografía en la que el referente es un rodaje. Asistimos, así, a la visualización indirecta de la recreación de unos eventos que, si bien pueden estar basados en hechos reales, constituyen en sí mismos una forma de ficción. No existe alteración en la imagen: aquello que presenta *sucedío*. Pero no fue de la manera en la que estábamos interpretándolo. Las personas que aparecen estuvieron, de facto, delante de la cámara, pero los uniformes que llevan forman parte de la ficción que recrean. Los restos y heridas que nos causaban repulsión en el primer acercamiento son ahora vistos como un ejemplo de un maquillaje convincente. Todo fue ante la cámara, pero nada fue como parece.

---

<sup>172</sup> Retomaremos esta idea cuando planteemos el extrañamiento como factor determinante en la percepción de la fotografía como objeto estético en la segunda mitad del texto.



El referente: la percepción de lo real en la fotografía



Figuras 32 y 33

*Sin título*, Brian Walski (2003)

*The Dreadful Details* Eric Baudelaire (2006)



Es importante destacar que, en todos los casos referidos, hablamos de ficción en la Fotografía, lo que no supone que no se pueda generar un discurso ficcional por medios ajenos a lo que generalmente se ha entendido por lo fotográfico. Como ya hemos visto –y cuestionado–, la mayoría de los autores entienden por fotografiar el gesto que va desde que el fotógrafo pulsa el disparador que hace que el obturador se abra el tiempo suficiente hasta que la luz incide en el material fotosensible. Todo lo que ocurre previamente y todo lo que ocurre de manera posterior queda, para ellos, fuera de lo fotográfico.

Así, una toma construida, por mucho que remita a un hecho que no ha sucedido, sigue siendo una fotografía no ficcional, ya que la imagen resultante nos mostrará, efectivamente, a las personas que estuvieron presentes en el evento. En este sentido, no existe motivo por el cuál plantear si la imagen del miliciano herido de Robert Capa es construida o no, pues la imagen, en sí misma, siempre será real<sup>173</sup>. El soldado tuvo que caer para ser captado por la cámara. Otra cosa es plantear si realmente murió o si, tras la toma, se levantó y continuó con su vida. Lo mismo ocurre con la famosa imagen del alzamiento de la bandera en Iwo Jima de Joe Rosenthal (figura 34). No importa que el gesto fuese una recreación, tal y como proponen distintos historiadores, porque los soldados tuvieron que clavar la bandera para que este gesto pudiese ser inmortalizado.

---

<sup>173</sup> Para profundizar en la problemática que se desprende de la captura de Capa se recomienda la visualización del documental *La sombra del iceberg* (Hugo Doménech, Raúl M. Riebenbauer, 2007), en el que se plantea el hecho de que la fotografía pudiera ser resultado de una calculada puesta en escena.



Figura 34

*Raising the Flag on Iwo Jima, Joe Rosenthal (1945)*

Por otra parte, una fotografía manipulada en la sala de revelado no será considerada como fotografía ficcional, ya que el proceso por el cual se manipula la imagen no está, según los autores referidos con anterioridad, vinculado al gesto fotográfico. Eliminar a una persona en la sala de revelado no altera el hecho de que la fotografía, en su origen, pertenezca al ámbito de lo no ficcional, pues aquellos cambios que se realizan una vez que la imagen ha quedado plasmada en el negativo (o en el sensor) ya no son parte de lo fotográfico. Lo mismo sucede si, para construir una narración, se utilizan varias tomas unidas en una sola. Esta postura es, a todas luces, demasiado restrictiva en lo que a la descripción de lo fotográfico se refiere, y ello afecta notablemente a la posibilidad de ficción. Y aunque hemos analizado gran parte de los elementos y procedimientos que deberían ser considerados como parte de la fotografía, existen varias secciones de lo que consideramos como acto fotográfico que pueden poner en tela de juicio esta teoría.

El primero, y quizás el más relevante, es que no se tiene en cuenta cómo la cámara modifica la imagen en el proceso que hemos descrito. Y es que una fotografía en blanco y negro es, irremediablemente, una forma de ficción, o, al menos, una no ficción algo alejada de lo real (pese a que los autores que se aferran a la teoría de la incompetencia ficcional de la fotografía lo atribuyan a las limitaciones del medio y no a la creación de nuevas realidades). Del mismo modo, el tipo de carrete elegido, la sensibilidad de su sensor, e incluso la propia configuración del dispositivo determinará, como ya hemos visto, la imagen final, de modo que el registro será mecánico, sí, pero no por ello fiel a lo real.

Esto nos lleva a plantear que existen métodos de manipulación de la realidad (algo propio de la ficción) incluso en el propio proceso fotográfico. Las imágenes de Richard Mosse son un ejemplo idóneo de esta posibilidad de ficción: sabemos que la hierba no es rosa, pero el autor no ha tenido necesidad de realizar ningún tipo de postproducción, porque es el propio carrete seleccionado el que cambia los colores. Si llevamos este pensamiento a un extremo, podríamos proclamar, siguiendo a Flusser de nuevo, que,

las fotografías en color se sitúan a un nivel de abstracción más elevado que las fotografías en blanco y negro. Las fotos en blanco y negro son más concretas y, por consiguiente, más verdaderas: manifiestan más claramente su origen teórico; y viceversa: cuanto más auténticos son los colores de la fotografía, más mentirosos son, y más encubridores de su origen teórico (1993, p. 42).

Una fotografía en blanco y negro evidencia, por lo tanto, el filtro que supone lo fotográfico en la representación de lo real y, en consecuencia, realiza una fractura en la forma de percibir la imagen, del mismo modo que altera su contenido a un nivel epistemológico. El blanco y negro funciona,

en este sentido, como una suerte de extrañamiento, en el sentido en el que Brecht utilizó este término, de tal manera que nos hace ser conscientes de que presenciamos una imagen, una representación, y no lo real. Profundizaremos sobre esta cuestión cuando planteemos los elementos que hacen posible apreciar estéticamente una fotografía de guerra.

Otra forma de construcción de ficción dentro de lo que, de momento, hemos entendido como lo fotográfico, sería la utilización de la exposición múltiple. Sin necesidad de pasar por el laboratorio es posible crear una imagen ajena a lo real. Bien es cierto que los escépticos podrían argumentar que cada fotografía es testigo de su propia realidad, –de manera que no existe la posibilidad de ficción- y que el resultado final es ajeno a lo estrictamente fotográfico, pero, a fin de cuentas, esta construcción se elabora antes incluso de revelar el negativo.

Sin embargo, como ya se ha anticipado, es de rigor considerar que esta interpretación del medio fotográfico como el instante en el que el material sensible recoge la luz reflejada por lo real es demasiado estricta, y que olvida elementos que afectan, irremediablemente, al contenido percibido en la imagen final. La propuesta de Dubois, que nos ha guiado hasta el momento, es mucho más acertada a la hora de entender la complejidad del proceso fotográfico. Recordemos que, para este autor,

si se quiere comprender en qué consiste la originalidad de la imagen fotográfica, obligatoriamente hay que ver el proceso más que el producto, y esto en un sentido extensivo; que se tomen en cuenta no solo, en el nivel más elemental, las modalidades técnicas de la constitución de la imagen (la huella luminosa), sino también, por una extensión progresiva, el conjunto de los datos que definen, en todos los niveles, la relación de esta con su situación referencial, tanto en el momento de la producción (relación con el referente y

con el sujeto-operador (...) como el de la recepción (relación con el sujeto-espectador) (1986, p. 62).

Esta teoría, que entronca con las estéticas de la recepción, nos habla de la fotografía como proceso que va desde el fotógrafo al espectador, pasando por todos los estadios intermedios. De esta manera, una imagen construida en el laboratorio, ya sea analógico o digital, también puede ser interpretada como fotográfica y, en consecuencia, añade la posibilidad de representar ficciones a un medio que, como hemos visto, ha sido entendido como no ficcional por la mayor parte de su interpretación.

De esta manera, la obra de Wanda Wulz que nos presenta a una mujer-gato (figura 35) puede ser entendida como fotográfica y, por lo tanto, sería un ejemplo de ficción. Sin embargo, el hecho de que nos presente un ser híbrido no quiere decir que, fenomenológicamente, sea percibido como tal<sup>174</sup>.

Esta propuesta es aplicable a otros muchos ejemplos que trabajan con la construcción de una realidad alternativa sin abandonar lo que, al ampliar la definición, incluimos en lo fotográfico. Si bien las imágenes originales siguen presentando ese fuerte vínculo con lo real, las imágenes construidas a partir de ellas son capaces de crear una ficción y que esta, a su vez, sea percibida como tal.

---

<sup>174</sup> En su tesis acerca de la posibilidad ficcional de la fotografía, Paloma Atencia-Linares nos remite a cómo los más estrictos esgrimirían que la imagen muestra la suma de una mujer y un gato, y no a *catwoman*. En respuesta a esta crítica, la autora destaca:

Tenemos claramente una experiencia como de una *catwoman*. No tenemos la experiencia de ver dos escenas u objetos separados; vemos una entidad en la imagen que se asemeja a la figura de lo que podría ser denominado como *Catwoman*. Esta (aparente) entidad, por otra parte, puede ser vista o experimentada en la imagen debido a la manipulación de algunas técnicas específicamente fotográficas (2012, p. 73, traducción propia).



Figuras 35 y 36

*lo + Gatto*, Wanda Wulz (1932)

*Sin título*, Jerry Uelsmann, (1982)

Pero ¿qué ocurre en la era digital? Hasta el momento hemos referido siempre a imágenes que, de una manera u otra, están vinculadas a lo real, pero ¿qué sucede si a la imagen le añadimos elementos cuyo origen no está en lo real, sino en lo digital? ¿Seguiríamos hablando de un producto fotográfico, o este se desviaría hacia un nuevo medio, más cercano a lo pictórico? No podemos negar que la aparición de la fotografía digital ha alterado por completo la noción que tenemos de lo fotográfico. Entre otras cosas, porque hace *relativamente* más sencilla la posproducción de la imagen. Esta relatividad parte de que, si bien la mayoría de la población tiene ciertos conocimientos sobre los programas de retoque y edición digital, elaborar según qué imágenes requiere de una gran destreza. Pero lo más relevante es que el material fotosensible ha pasado a transformarse en un sensor que genera una serie de unos y ceros, los cuales serán archivados en una memoria y compondrán, en la pantalla, una imagen determinada. ¿Qué

diferencia esa serie de unos y ceros de una serie de unos y ceros que no haya sido generada en contacto con lo real?

La fotografía puede, en términos de Foncuberta, mantener su esencia causal, esto es, ser directa, o puede ser manipulada. En cuanto a la manipulación, o la introducción de ficción en medio, esta se puede llevar a cabo desde distintos ámbitos, todos ellos pertenecientes a lo fotográfico (siempre siguiendo a Fontcuberta). De un lado es posible manipular el mensaje a partir de reencuadres o retoques, tal y como sucede con la imagen de Doan Cong Tinh reconstruida y expuesta en *Visa pour l'Image* (figura 37). Son frecuentes los casos en los que el recorte de una captura genera una nueva realidad, distinta a lo que ocurrió realmente. De otra parte, es posible manipular el objeto en sí, de manera que el elemento fotografiado sea una abstracción del objeto real, como ocurre en la fotografía de Thomas Demand, quien recrea cada uno de sus lugares mediante papel y cartón para, más adelante, fotografiarlo (figura 38). Para terminar, existe la posibilidad de manipular el contexto, de manera que este altere la naturaleza del mensaje, como ya hemos visto cuando analizamos el caso de *Evidence*. Volveremos a estas cuestiones más adelante, cuando planteemos el motivo por el cual se vincula la posibilidad de lo bello en la fotografía de guerra a la alteración de lo real. Existe, por lo tanto, la posibilidad de ficción dentro de lo fotográfico, aun cuando la fotografía mantenga su esencia con la realidad.



Figura 37 y figura 38

*Vietnam*, Doan Cong Tinh, (1970)

*Büro*, Thomas Demand, (1996)



### 4.3 La experiencia estética en la representación de la guerra

Consideramos que uno de los aspectos que define a la fotografía como tal es su relación con lo real. Sin embargo, la idea de lo real no es una constante en la historia de la humanidad, y cada uno de sus virajes ha marcado la teoría de la imagen fotográfica. El giro más brusco, el que más ha afectado a esta forma de imagen, es aquel que supuso el pensamiento posmoderno. Si no existe lo real, ¿cómo va a recogerlo la fotografía? De otro lado, la equivalencia entre lo real y lo verdadero hace que la falta de fe en lo real repercuta en la función testimonial de la imagen.

No se trata, por lo tanto, de que la fotografía *sea* real, sino de que *parezca* real. Volvemos, así, a las consideraciones de Henry Peach Robinson acerca de la construcción de la imagen. Aunque la foto trate de imitar lo real de la manera más exacta posible, no deja de ser una representación mediada por una subjetividad y, en consecuencia, será apariencia y no realidad. Pero, entonces, ¿debemos entender que el fotoperiodismo crea una realidad o, por el contrario, que se limita a reflejarla? La respuesta se encuentra, una vez más, en el término medio. Aunque la fotografía es capaz de crear una realidad, el periodista tiene un compromiso con lo verdadero, por lo que su trabajo se gestará en torno al automatismo de la cámara. Sin embargo, tampoco debemos caer en la ingenuidad de entender su obra como el registro objetivo de lo real, pues, como hemos demostrado en esta primera parte, crear una fotografía supone la inclusión de lo subjetivo en cada uno de sus componentes.

El periodismo busca llevar a cabo una mimesis lo más neutral posible para situarse cerca de lo verdadero, pues el profesional de la información tiene un compromiso y una responsabilidad para con los hechos. Ahora bien, esta responsabilidad incluye la necesidad de presentar la imagen siempre como apariencia y no como realidad pues, exhibida como lo real, toda

captura será, necesariamente, engaño. El reportero no deja de ser un cuerpo encarnado que presencia un evento, pero su apreciación del mismo difiere de la que otro sujeto implicado en esta realidad de una manera distinta podría ofrecer<sup>175</sup>. Es por ello que al buen reportero se le exige permanecer al margen, ser un mero observador que narrará a otros aquello que contempló (lo cual le distingue, como apuntaremos en el capítulo con el que cerraremos esta primera mitad, del periodista ciudadano, que suele narrar aquellas realidades de las que forma parte). Ortega acierta al describir el papel del periodista desde una perspectiva fenomenológica en *La deshumanización del arte* (1925). Frente a una misma realidad, la de un hombre agonizante, cada uno de los testigos presenciara una verdad distinta, que variará en función de la relación que tengan como individuos con los hechos que contemplan. “Todas esas realidades son equivalentes, cada una es la auténtica para su congruo punto de vista” (1987, p. 361), apunta Ortega. El papel del periodista es alejarse lo máximo posible de aquella realidad que pretende narrar, distanciándose sentimentalmente de aquello que presencia. Como recalca el autor, su realidad será aquella que contemple desde una política de no intervención: debe limitarse a ver (1987, p. 362).

No podemos, por lo tanto, hablar de lo Real, sino del retrato de aquello que es real en apariencia, del mismo modo que no referiremos a la Verdad, sino a lo verosímil. Tal y como planteábamos, interpretar una fotografía como trasunto de lo real sería dejarse embaucar por las imágenes que, como advertía Magritte, están dispuestas a traicionarnos. No es solo responsabilidad del fotógrafo admitir que su trabajo es una interpretación

---

<sup>175</sup> El hecho de que una realidad dé lugar a distintas realidades en función de la percepción que cada individuo partícipe tiene de lo acaecido se hace evidente en el conocido como *efecto Rashomon*. Un mismo suceso no solo puede ser entendido de manera distinta por cada persona que lo atiende, sino que incluso puede dar lugar a interpretaciones contradictorias sin que ninguna de ellas sea falsa. Así sucede en el célebre film de Kurosawa, en el que cada uno de los implicados en un caso de asesinato presentará un testimonio completamente diferente, sin que ninguno de ellos sea falso.

de la realidad, sino que también es necesario que el espectador desconfíe de las imágenes, como analizaremos en el siguiente capítulo. Pero volvamos al detonante que dio lugar a esta indagación acerca de las posibilidades de lo real en la fotografía de guerra: la posibilidad de apreciar estéticamente estas imágenes. Si, como hemos visto, el inconsciente óptico sigue presente en la imagen documental, pero convive con multitud de decisiones e interpretaciones subjetivas, la posibilidad de acceder a ese fragmento de lo real es mediada por la forma en la que es inmortalizado. De esta manera, se haría viable deleitarse en este tipo de imágenes sin que ello suponga un conflicto moral, ya que la atención estética se centraría en la fotografía como objeto.

## 5. Fenomenología de la recepción: por un espectador activo

“El ‘significado’ de un poema,  
como el de un objeto,  
es asunto del lector.  
Quantum potes, tantum aude”  
Paul Válerý

El componente que cierra esta relación en lo fotográfico no es otro que el espectador. La persona a la que llega a la imagen tiene mucho que decir sobre esta, más aún cuando tratamos de desentrañar la posibilidad de la experiencia estética en la percepción de la fotografía de guerra. El público ha sido relegado a un puesto secundario durante mucho tiempo por aquellos que reflexionaron sobre lo artístico, al menos en su dimensión de cocreador. Esta figura ha sido pensada y repensada durante siglos, pero, a pesar de que su faceta de productor de la obra se ha cuestionado en distintas ocasiones a lo largo de la historia del pensamiento estético, la supremacía de la estética de la creación y el miedo al relativismo no dejó que esta nueva tendencia se desarrollase debidamente. Aún hoy, las implicaciones que tiene esta propuesta y su cercanía al precipicio del relativismo hace que la postura dominante sea la del rechazo<sup>176</sup>.

---

<sup>176</sup> Desde los albores del pensamiento estético, incluso antes de que fuese acuñado como tal, la figura del espectador era tenida en cuenta. Sin embargo, estos solo eran considerados como receptores pasivos, a los que se les trasladaba algo ya cerrado, una experiencia diseñada por el artista. Este énfasis en la producción se hace patente, por ejemplo, en las distintas definiciones del arte que contempla Tatarkiewicz en *Historia de las seis ideas* (1975). Según considera, existen seis grandes líneas en torno a las cuales se ha pensado lo artístico y sus características y, de entre todas estas vertientes, solo dos parten del efecto que la obra produce en el receptor. Cada vía establece un rasgo distintivo y definitorio del arte: la producción de belleza, la representación de lo real, la creación de formas, la expresión y, finalmente, la experiencia estética y su capacidad de producir un choque. Como podemos apreciar, las cuatro primeras parten de la actividad o la intención del artista para elaborar una definición de lo artístico, y tendremos que esperar al siglo XX para que la situación cambie y los estudios dirijan su mirada hacia el receptor. Según el primer planteamiento

En fotografía, la inclusión de la figura del espectador pone en cuestión el principio mismo del ideal fotográfico. Asumir que la obra no es tal hasta

---

que nos remite al público, la característica esencial del arte es que es capaz de producir una experiencia estética. Sin embargo, y como anticipábamos, esta propuesta cuenta con un gran número de detractores, que opinan que dicha definición es demasiado abierta. En palabras de Tatarkiewicz,

es evidente que la definición es demasiado amplia, porque la experiencia estética puede producirse por otras cosas que por el arte. Por consiguiente, exige una mayor cualificación, p. ej. el arte no produce solo la experiencia estética, sino que lo que intenta es producirla. Sin embargo, se duda de todo esto. Según otra opinión, parece que la definición es como demasiado restringida, y es esta la opinión que se ha utilizado para criticarla en el siglo XX (p. 60).

Se hace patente, además, que, aunque se presta atención al receptor, se plantea que arte es aquello que intenta producir una experiencia estética, lo cual nos remite, una vez más, a la intencionalidad del autor, situando nuevamente al espectador como receptor pasivo de dicha experiencia. Por último, el autor nos habla del arte como aquello que produce un choque, definición que considera propia de su época (es decir, de finales del siglo XX). Este tipo de concepción de lo artístico supone un giro de lo estético hacia un nuevo tipo de experiencia:

Muchos pintores modernos, escritores y músicos creen que su tarea es producir un tipo de experiencias que más que estéticas son abrumadoras, desconcertantes o completamente escandalosas. Se considera que una obra de arte tiene éxito siempre que haya producido este efecto. Dicho de otro modo, la función del arte no es expresar algo, sino impresionar (p. 60).

No obstante, en esta nueva definición el artista sigue gozando de un papel principal, pues es el quien diseña la experiencia. Aunque Tatarkiewicz muestra las limitaciones que conlleva tratar de definir lo artístico partiendo de estas seis definiciones, su aportación nos resulta de gran valor, pues evidencia cómo el público siempre ha estado en un segundo plano, como elemento necesario de lo artístico, pero no determinante del mismo.

Las propuestas que trataron más vehementemente de otorgar al espectador un rol activo partieron del ámbito de la literatura, aunque había otros precedentes sobre los que abundaremos más adelante. Destacan las voces pertenecientes a la línea de pensamiento denominada *estética de la recepción*, que en inglés suele ser referida como teoría *reader-response*. Se suele situar el inicio de esta forma de entender lo literario en la obra de I. A. Richards en los años 20 y en los planteamientos de Harding y Rosenblatt en la década de 1930, a cuyas ideas volverían Jauss e Iser a final de siglo. Estos autores reconocen el papel fundamental que juega el lector a la hora de crear el sentido y la experiencia de la obra literaria. Admiten, además, que cada lector constará de unas vivencias determinadas, las cuales influirán notablemente en la apreciación que hará de la obra. Cobra, así, un rol activo y concluyente. El creador no podrá, en este sentido, anticipar cómo será interpretada su obra, ni qué efecto tendrá en su público.

Como destacábamos, esta propuesta generó gran rechazo. La escuela formalista consideró que esta manera de entender lo literario caía en el relativismo, pues permitía que cada lector apreciase el texto de la manera que creyese más conveniente, cuando ellos defendían la objetividad de la experiencia, esto es, que cualquiera podría apreciar un texto, independientemente de su situación sociocultural. Otra crítica frecuente es aquella que plantea el hecho de que, si el contenido de la obra depende de su receptor, este nunca podrá expandir sus horizontes ni extraer nada de la creación.

que no es percibida implica desmontar el principio que liga la imagen a lo real. Si nos atenemos a la lectura tradicional de la Fotografía, esta consistiría en el registro mecánico de lo real, un encuentro fortuito entre la cámara y la naturaleza que se deja inmortalizar; podemos ver cómo la incorporación del espectador como productor termina de aniquilar los cimientos de esta teoría. Más cuando su estructura ya ha sido minada al introducir la subjetividad del fotógrafo y las condiciones impuestas por la propia cámara. Postergar la finalización de la creación fotográfica al momento de su recepción implica aceptar que existen factores que escapan a la planificación del fotógrafo. Si a ello sumamos la naturaleza cambiante y difusa de lo fotográfico, que tiende a definirse por lo fotografiado y su contexto más que como imagen-objeto corremos el peligro de caer en la indeterminación, de que una fotografía no sea nada y sea potencialmente todo a su vez.

La figura del espectador es fundamental a la hora de analizar la posibilidad de la experiencia estética placentera en la fotografía de guerra, pues es en el público en el que dicha vivencia tiene lugar. Bien es cierto que existe un giro hacia lo estético en la producción de la fotografía de guerra que afecta a cada uno de sus componentes. Hemos dedicado la primera mitad de este texto a evidenciar cómo cada una de las ruedas que constituye el engranaje de la imagen puede participar de la estetización de la misma –algo sobre lo que profundizaremos en la segunda parte- pero lo que ha dado pie a esta investigación no es la posibilidad de que el retrato de la guerra pueda ser intervenido hasta tornarlo objeto de interés estético, sino cómo afecta esto a la percepción de la fotografía de guerra. Es por este motivo que el análisis del papel que juega el receptor en la interpretación de este tipo de capturas será fundamental.

Sin embargo, y aunque queramos primar el estudio de la experiencia receptiva, evitaremos caer en el relativismo. El hecho de que sea el público

el que cierre el ciclo de creación de la imagen no implica que el objeto fotográfico no tenga unas características que le son intrínsecas y que, en el caso que nos ocupa, tienen especial valor, ya que nos remiten al dolor de la guerra. Todos nuestros esfuerzos previos han ido dirigidos a demostrar que, si bien la fotografía es una representación y como tal debe ser entendida, en el fotoperiodismo y, en definitiva, en toda imagen que tenga fines informativos existe un compromiso con lo sucedido que merece ser identificado y respetado. Hemos planteado que, si bien no podemos seguir garantizando este vínculo con la realidad como algo objetivo que viene dado por el automatismo de la cámara, el compromiso del reportero bastará para permitir que la imagen siga actuando como huella de lo real. Dado que pretendemos analizar la experiencia de la recepción estética de la imagen, sin que ello suponga menospreciar esa pequeña fracción de lo real que se encuentra en el objeto, y que depende de la responsabilidad del fotoperiodista (idea sobre la que volveremos para cerrar el primer segmento de esta investigación), volveremos, una vez más, a la propuesta teórica de Mikel Dufrenne. Su planteamiento es el más indicado para desarrollar este apartado, ya que propone un acercamiento a la experiencia estética del receptor<sup>177</sup>. Además, su escrito otorga una especial consideración al objeto hacia el cual se dirige la atención, lo que nos permite aferrarnos a aquello que el inconsciente óptico y el fotógrafo introdujeron en la imagen, de tal

---

<sup>177</sup> No debemos interpretar, sin embargo, que Dufrenne fuera el primero en señalar la importancia que tiene el público para el pensamiento estético. Fueron muchos los que, antes que él, evidenciaron el rol elemental que desempeña el espectador en la apreciación del objeto estético. El pensamiento clásico nos ofrece la primera reflexión acerca de la relación obra-público, sobre la que se hace mención en la *Poética* de Aristóteles (IV a. C.). El texto plantea la importancia de la recepción al detenerse en el análisis de la catarsis del público en la contemplación de la tragedia, algo sobre lo que abundaremos en el capítulo dedicado a las posibilidades de la representación del sufrimiento. Desde el momento en el que el pensador heleno planteó esta premisa, fueron muchos los que se interesaron por el tipo de experiencia que extraía el espectador en la experiencia de la obra de arte. No obstante, a través de Tatarkiewicz hemos evidenciado que esta preocupación por la experiencia del espectador no tuvo un papel relevante en la historia del pensamiento estético, si bien empezó a cobrar relevancia en el siglo XX.

manera que no debemos sacrificar el valor informativo de las tomas para analizar las distintas experiencias que una misma imagen puede provocar en su público.

### **5.1 Una misma imagen, distintas interpretaciones:**

#### **la importancia del espectador**

La propuesta estética de Dufrenne da prioridad a la figura del espectador, ya que considera que el objeto estético, para alcanzar su plena realidad, precisa de un público. Su pensamiento se sitúa, pues, en la relación existente entre objeto estético y experiencia estética. Como cualquier otro objeto, tal y como se encargó de describir Merleau-Ponty, necesita ser afirmado por un conocimiento objetivo, capaz de distinguirlo de una ilusión arraigada en la conciencia. La relación entre espectador y objeto es necesariamente recíproca y bidireccional: ambos elementos actúan sobre lo que les enfrenta, de manera que se puede diferenciar claramente entre la influencia que la obra ejerce sobre el público, y la proyección que el espectador tiene en la obra.

Siguiendo la senda marcada por Merleau-Ponty, el filósofo entiende al ser humano como cuerpo encarnado, envuelto en una tradición cultural, histórica y social. Su interés por la sociología y la antropología se ve reflejado en esta apuesta, que nos subraya la importancia del contexto a la hora de comprender la experiencia que de este tiene su público. Y no hablamos únicamente de su situación espacio-temporal, sino también del propio contexto del espectador, de sus verdades, debilidades y creencias. En este sentido, la aspiración a una fenomenología trascendental como la que propuso Husserl se ve truncada por el hecho de que la conciencia se forma y se encuentra inmersa en un mundo cultural, de tal manera que “el sujeto está unido al objeto, no solamente para constituirlo, sino para constituirse. La experiencia estética se cumple en un mundo cultural donde



se ofrecen las obras de arte y en dónde se nos enseña a reconocerlas y a fruir en ellas<sup>178</sup>” (1982, p. 24).

Objeto estético no es, como detallamos en el apartado dedicado a analizar la fotografía como objeto, sinónimo de obra de arte. Para el autor,

la obra de arte no agota todo el campo de los objetos estéticos. (...)

El objeto estético no se puede definir más que como referencia, al menos implícita, a la experiencia estética, mientras que la obra de arte se define al margen de esta experiencia y como aquello que la provoca (1982, p. 23).

En definitiva, el objeto estético es la obra de arte en tanto que percibida estéticamente. En otras palabras: la obra de arte es un objeto estético en potencia, que espera la atención de un público para alcanzar su epifanía. La relación entre ambos objetos queda expresada por Dufrenne en los siguientes términos:

Los dos son noemas que tienen el mismo contenido, pero difieren en que la noesis es distinta: la obra de arte, en tanto que está en el mundo, puede ser captada en la percepción que descuida su cualidad estética (...). El objetivo estético es, por el contrario, el objeto estéticamente percibido en tanto que estético” (1982, p. 23).

---

<sup>178</sup>Dufrenne comparte este planteamiento con Walter Benjamin. En su escrito *Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs* (1973), el autor destaca que

las obras enseñan cómo su función es capaz de sobrevivir a su creador, de dejar atrás sus intenciones; cómo la recepción por sus contemporáneos es un componente del efecto que la obra de arte hoy provoca aún sobre nosotros, y cómo dicho efecto se basa en el encuentro no solo con ella, sino también con la historia que la ha hecho llegar a nuestros días.

Se hace evidente que, para el filósofo, no solo la percepción de la obra de arte por su público no depende de las pretensiones del artista, sino que ni siquiera se trata de una respuesta fija, pues depende del efecto de la historia, esto es, del contexto. Benjamin anticipa al espectador como *ser-en-el-mundo*, sujeto a su cultura y circunstancias.

Dado que es imprescindible que la obra sea percibida estéticamente para ser objeto estético, es potestad del público el asegurarse de que la obra de arte alcance su plenitud. Por este motivo, el espectador cobra relevancia: el artista crea la obra de arte, que contiene virtualmente la posibilidad del objeto estético, pero solo accede al ámbito de lo estético, solo se muestra en toda su grandeza y complejidad, cuando es percibida estéticamente. El objeto estético no existe sin su público, del mismo modo que el árbol que cae no produce ruido alguno si no hay nadie cerca que pueda percibir las vibraciones que emite al desplomarse. Tanto el sonido como el objeto estético precisan de alguien que los perciba para ser, si bien ambos existen virtualmente cuando no son captados.

La fotografía existe como objeto, pero requiere ser atendida por una conciencia para poder mostrarse en toda su esencia. Es el individuo el que la completa, el que decide qué significado va a tener para él, el que cierra el círculo de lo que una fotografía es. El proceso fotográfico solo encuentra su consumación en la percepción. Aunque Dufrenne juega en terrenos peligrosos: todo su constructo teórico está asentado en arena, siempre al límite del relativismo. Pero el autor no deja que la sospecha del *todo vale* haga que los cimientos de su teoría se tambaleen: siempre encuentra un punto de apoyo en lo objetivo para asegurar que nadie eche abajo su proyecto. Es por eso que, a pesar de admitir que cada vivencia será distinta porque depende de la propia trayectoria vital del espectador, y pese a que la obra de arte precisa de la experiencia estética para su acabamiento, “hay que decir que el hombre no aporta nada a la obra sino su consagración” (1982, p. 94). Todo lo que el auditorio percibe ya estaba en la obra, y en el momento de la percepción el objeto estético no es otra cosa que sí mismo. Eso sí, cada vivencia será distinta, porque, una vez finalizado el contacto, el choque entre atención y objeto, el espectador vierte en aquello que acaba de

experimentar todas sus circunstancias. Es esto lo que hace posible que haya distintas interpretaciones de una misma obra cuando la pieza siempre es la misma.

Dufrenne comienza su análisis de la relación que mantienen obra y público reflexionando sobre aquello que la pieza demanda del espectador, que no es otra cosa que “su consagración y acabamiento” (1982, p. 88): el receptor es el único que puede llevar a la obra a su plenitud. Lo primero que espera este objeto del individuo que frena sus pasos ante ella es su finalización. La obra posee su propia realidad, vinculada al mundo de lo sensible, que no es otra cosa que el lugar común entre aquel que siente y aquello que percibe. La persona entra, por lo tanto, en una compleja relación con aquello que percibe, de tal manera que lo percibido significa en él y por él. Aparecen combinados, así, los dos elementos que consideramos indispensables para una valoración correcta de la fotografía de guerra: una consciencia subjetiva que percibe y un objeto, la imagen, que es percibido. Además, Dufrenne expone de nuevo su idea de que el objeto estético, ese mundo contenido en el arte, emerge solamente en la contemplación. Para que este proceso tenga lugar, es necesario que entren en juego dos posturas, dos caras de la figura del espectador. Este, dice el autor, actúa unas veces como ejecutante y otras como testigo.

La definición de la primera faceta del asistente nos lleva hacia un tipo de espectador que colabora con la ejecución de la obra y también se encuentra presente cuando la misma se muestra al público en general, esto es, que ejerce al mismo tiempo como actor y público. Es de especial interés el papel que este interioriza, y que le lleva, a modo de rito, a integrarse dentro de un grupo y a adoptar una conducta determinada. Dufrenne incluso se atreve a decir que “cuando todo está preparado y no hay espectáculo, la muchedumbre misma se torna espectáculo y casi osaríamos decir que, en

este caso, existiría percepción estética sin objeto estético” (1982, p. 89). El segundo perfil es el de testigo, una figura necesaria para que la obra sea reconocida como objeto estético. La importancia que da el autor al sujeto no va necesariamente ligada con una caída en el relativismo, ya que, asegura Dufrenne, al hombre le corresponde un papel pasivo, y no aporta nada a la obra más allá de su consagración. El espectador debe enfrentarse a este objeto desde la imparcialidad, pero sin dejar de ser él mismo. La postura del individuo frente a la pieza no puede limitarse a la presencia física, sino que necesita entrar en los dominios íntimos de la misma para conseguir percibirla en su totalidad. Como testigo, debe comprometerse con ella:

El testigo, sin dejar su lugar en el espacio físico, penetra en el mundo de la obra; y porque se deja convencer y habitar por lo sensible, penetra en la significación, al igual que la significación le penetra, tal es el grado de estrecha reciprocidad entre sujeto y objeto (1982, p. 96).

El público cede su realidad para entrar a formar parte de la realidad de la obra de arte, y todo lo que espera la obra del hombre es que viaje a su interior y la contemple desde sus entrañas.

Es el objeto el que lleva la iniciativa en el complejo entramado de su percepción, y la respuesta del espectador no puede ser otra que la que la obra tiene prevista para él. Dufrenne hace hincapié en esta idea, pues solo así puede escapar su teoría de todo subjetivismo y del relativismo asociado a este: el público, en su condición de testigo, no añade nada a la obra, es la obra la que se *impone* al público. Sin embargo, y aunque en apariencia su propuesta perpetúe la inacción del espectador, la inercia a la que se refiere el autor solo aparece en el instante concreto de la percepción estética. Lo realmente relevante de esta propuesta es el rol activo que Dufrenne

proporciona al espectador. Su frase “podemos decir que el público continúa creando la obra de arte al añadirle nuevos sentidos” (1982, p. 105) es toda una declaración de intenciones. El espectador es libre en su interpretación, pero, eso sí, cualquier lectura se realiza siempre en la obra, y no en el hombre. Por cada mirada que se aproxima a la creación se genera una experiencia distinta, pero todas parten de un punto común: la propia pieza. Así, “la identidad de la obra no se altera por ello, pues su contenido aparece y se refracta de manera diferente en distintas consciencias” (1982, p. 99), y las distintas interpretaciones no hacen más que desplegar sus posibilidades.

La interpretación de una fotografía no tiene por qué corresponderse con la experiencia que el autor diseñó durante el proceso creativo. La obra no llega a espectador como un objeto cerrado, con un manual de instrucciones que este debe seguir si quiere percibir la pieza. Puede que el autor haya proyectado en ella una intencionalidad determinada, pero esto no implica una limitación en su interpretación<sup>179</sup>. Sin embargo, Dufrenne vuelve a evitar incurrir en el relativismo: una misma pieza puede dar lugar a tantas interpretaciones como personas se acerquen a ella, pero la obra seguirá siendo la misma, y de ella dependerá la experiencia final.

Pensemos, una vez más, en un caso concreto a través del cual podamos comprobar las implicaciones de esta propuesta. En fotografía de guerra

---

<sup>179</sup> Esta idea ya aparecía en la obra de Paul Válery, que trabajó con constancia y afán en la reflexión sobre el papel que ocupan artista y espectador en la creación de la obra. Los grandes creadores, considera, imponen su visión con una cierta agresividad, ya que tratan de malear a su público, de llevarlo a las experiencias que han diseñado para él (1932, p. 136). Lo importante no será lo que el espectador perciba en la obra, sino lo que el artista ha anticipado para él. El artista trata de dominar y conducir el sentimiento del espectador a su antojo, eliminando toda posibilidad de libertad en su público. Válery se aleja de esta postura y resalta la importancia del espectador. Los significados de un poema, considera, son potencialmente tantos como lectores tenga el mismo. El poeta no puede —ni debe— pretender que sus palabras evoquen exactamente los mismos sentimientos que le llevaron a escribirlas, ni que estos sentimientos, aun siendo de la misma naturaleza, sean siquiera similares. Para Válery, el lector debe adoptar un rol activo, formar parte de la creación de un poema ya redactado pero que aún está gestándose.

existen multitud de casos en los que la experiencia diseñada por el autor de la imagen no se corresponde en absoluto con la percepción que de ella hace un auditorio: cada imagen creada con fines informativos que es introducida en un museo es un vivo ejemplo de esta realidad. Ya hemos hablado de cómo cada canal reclama un tipo de atención de la que, a su vez, dependerá la experiencia perceptiva. De esta manera, cada vez que las imágenes de los grandes reporteros son exhibidas en una galería, sus tomas adquieren una nueva interpretación, muchas de las cuales se alejarán de la apreciación de la instantánea como objeto signifiicante. Esto no significa, no obstante, que ese instante de lo real que reconocemos en la imagen desaparezca, pues el objeto sigue siendo el mismo: solo se modifica su interpretación.

Para el espectador, la verdad de la obra se torna irrefutable desde el momento en que dirige su atención hacia ella. Según Dufrenne, existen dos modalidades de acción relacionadas con la mera presencia del espectador, que se unen en una suerte de fuerza que “convidando al hombre a ser testigo, desarrolla en él lo humano, al menos el aspecto de lo humano que se ejerce por la contemplación” (1982, p. 100). La primera es la conocida como el *gusto*, término del que se pueden extraer dos acepciones distintas. Por un lado se encuentra la idea de gusto como expresión de subjetividad, como vocablo al que recurrir cuando se habla de las preferencias personales de cada individuo. Cuando una persona formula un juicio a partir de su gusto lo hace dando por hecho que es en el sujeto donde se produce la experiencia estética y, por lo tanto, relega al objeto estético a un papel secundario en lo que respecta a su percepción. Esta vuelta al sujeto no tiene por qué ser obligatoria en la búsqueda de la experiencia estética. Es más, Dufrenne recurre a la figura de Alain<sup>180</sup> para poner sobre la mesa que el

---

<sup>180</sup> Alain fue el pseudónimo utilizado por el filósofo y periodista francés Émile-Auguste Chartier, que fue profesor de Dufrenne en el liceo Henri IV de París.

placer no es necesariamente un elemento indispensable para esta experiencia, a lo que añade que, más bien, lo que despierta es el sentimiento de lo sublime entendido como el sacrificio de la subjetividad al ser trascendida por la obra de arte. El espectador se acerca a la obra con la intención de ascender, confiando inconscientemente en que la obra le acerque a la humanidad, pues solo la obra es capaz de elevar al individuo a lo universal. El objeto estético goza, pues, de una doble naturaleza: es al mismo tiempo, tal y como dice Dufrenne, un *para-nosotros* y un *en-sí*.

Volviendo al valor del gusto, se puede observar cómo se trata de una idea de gusto no exclusiva, en la que el individuo es capaz de reconocer el valor de una obra al dejar de lado cualquier tipo de prejuicios y reticencias, aun cuando esta no sea de su agrado. Es este el camino de la universalidad, ya que este tipo de juicio solo precisa atender al objeto, que será el que proporcione al espectador todo lo que necesita para que la experiencia estética tenga lugar. Dado que, para elaborar un juicio de gusto correcto, es necesario dejar de lado cualquier influencia externa, Dufrenne llega a la conclusión de que quien posea el verdadero gusto, el correcto, es aquel que no posee gustos. La obra de arte no debe ser esclava del placer del espectador, es más, el objeto que solo busque agradar no debe ser reconocido como tal. El arte verdadero, el auténtico, es aquel que es capaz de desviar al público de sí mismo y volverlo hacia él. En resumen, es la obra la que forma el gusto, y no a la inversa, al mismo tiempo que reprime los movimientos caprichosos de la subjetividad en pos de la universalidad. Por lo tanto, es gracias al gusto por lo que el hombre puede encontrar lo universal velado en lo humano.

Tras acotar el significado del gusto, Dufrenne analiza la manera en la que se constituye el público como segundo movimiento. Aun cuando sea una persona solitaria la que se enfrenta a la obra, aislada de cualquier influencia

externa, no se puede decir que esté realmente solo, pues pertenece a un ente superior, conocido como público. El testigo de la obra busca la complicidad del otro, pues es una característica inseparable de la emoción estética la tendencia a comunicarse, a buscar confidentes. Es la obra la que busca un público que la reinterprete *ad infinitum*, a partir de cuyas lecturas pueda multiplicarse y perpetuarse.

El primer paso para comprender cómo se constituye la figura del público es darse cuenta de que no debe entenderse como una reunión de personas individuales, pues su fuerza se encuentra en que se constituye como la afirmación de un *nosotros*. “El otro no se nos aparece en su singularidad provocadora sino como semejante, cuyo ser se reduce al acto personal que realiza en común con nosotros” (1982, p. 104). La posibilidad de constitución de un público es especialmente significativa: “El objeto estético permite al público constituirse como grupo porque se halla ante una objetividad superior que vincula a los individuos y les obliga a olvidar sus diferencias individuales” (1982, pp. 104-105). El objeto estético crea comunidad; en su visionado se olvida todo elemento diferenciador para trascender hacia algo que está por encima de clases sociales y gustos individuales. “El hombre ante el objeto estético trasciende su singularidad y se abre al universo humano” (1982, p. 106), señala el pensador, pero cada uno de los integrantes del público conserva su individualidad en esta experiencia colectiva: el objeto estético consigue reunir a todos los que lo perciben en un plano superior, hace que el público deje de ser una suma de sujetos para llevarlos hacia la humanidad. Volveremos a esta idea más adelante, en el capítulo dedicado a analizar las implicaciones políticas de la estetización de la imagen, pues en esta disolución de lo individual encontraremos una de las virtudes de la percepción estética de la fotografía de guerra. Es la obra la que hace posible esta disolución de las consciencias



individuales, pues se halla en un plano de objetividad que une a cada persona, de tal manera que el grupo olvida por completo sus intereses individuales. Pero esta unión social tan solo se da frente al objeto. Cuando se cierran las puertas de la galería, cuando se baja el telón o aparecen los títulos de crédito de la película, todos los lazos se rompen, y el espectador vuelve a ser él mismo. A ello se suma el carácter abierto de la figura del público, lo que le lleva a ser, de alguna manera, ilimitado: todo el que quiera puede unirse a este grupo. Pese a todo, tal y como defiende Dufrenne, el público se piensa parte de una sociedad privilegiada, en la que solo pueden entrar los doctos en la materia, lo cual, como no podía ser de otra manera, eleva la percepción de su propio estatus social.

En definitiva, el espectador que concibe Dufrenne no es solo un espectador activo, que toma parte de la creación de la obra al otorgarle nuevos significados. Su propuesta teórica señala que al percibir la obra como objeto estético el público trasciende lo mundano y se sitúa en un nuevo nivel de comprensión y reflexión. Esta concepción del objeto artístico nos remite, de nuevo, a la idea de que el espectador participa de la obra, continúa con su producción y garantiza su supervivencia al percibirla estéticamente<sup>181</sup>.

---

<sup>181</sup> El énfasis en la importancia que tiene el público en la construcción de sentido siguió a medida que avanzaban los tiempos. Este interés hizo que apareciese un nuevo movimiento, principalmente asociado al ámbito de la hermenéutica: la teoría de la recepción. La década de los sesenta comenzaba a extinguirse cuando Hans Robert Jauss empezó a cuestionar el papel que tenía el lector en la creación de textos literarios. Jauss, nacido en 1921 en la ciudad germana de Göppingen, fue un importante filólogo cuyo interés iba desde la literatura patria hasta las obras pertenecientes a otras lenguas románicas. Fuertemente influenciado por las reflexiones de Gadamer, el alemán decidió analizar con más detenimiento cómo afectaba la teoría de la fusión de horizontes del filósofo al estudio de la recepción. Según manifiesta el propio autor en la introducción de su libro *Experiencia Estética y Hermenéutica Literaria*, publicado en 1977 y traducido al español en 1986,

la experiencia estética no se pone en marcha con el mero reconocimiento e interpretación de la significación de una obra, y, menos aún, con la reconstrucción de la intención de su autor. La experiencia primaria se realiza al adoptar una actitud ante su efecto estético, al comprenderla con placer y al disfrutarla comprendiéndola (1992, pp. 13-14).

Si trasladamos esta afirmación del ámbito de la literatura al entorno de lo fotográfico podemos afirmar, sin miedo a equivocarnos, que la experiencia estética no puede hallarse limitada a la percepción del referente ni a la significación del mismo, así como tampoco debe estar capada por las intenciones que el autor tenía al pulsar el disparador. El espectador debe tomar partido de estas imágenes, mirarlas con detenimiento, extraer de ellas toda la información necesaria y disfrutar de su percepción estética. La fotografía documental nos pone una traba en este modelo de apreciación, pues no nos pide otra cosa más que mantener la mirada a lo retratado por unos segundos. En el fotoperiodismo, lo que la fotografía muestra es lo que *ha sido*, y el lector debe atravesar con su mirada el material fotográfico para situarse frente a la realidad y asentir: eso *fue*.

Pero la atención estética reclama otro posicionamiento, una mirada activa, capaz de ver más allá de lo que se muestra, de explorar los silencios y los *fuera de campo*, de analizar las decisiones estéticas del autor y desarrollar una opinión propia sobre lo que la imagen significa. Dufrenne distinguía dos momentos en la percepción de la obra en cuanto objeto estético: uno en el que el sujeto queda por un momento ligado a su significado y forma parte del mundo de la obra y otro en el que construye su propia interpretación de lo experimentado partiendo de sus propias experiencias<sup>182</sup>. Reiteramos, así, la idea de que aquello que se encuentra en la obra permanece inmutable. La obra tiene un significado en sí misma, lo cual permite proporcionar cierta

---

<sup>182</sup> Jauss mantiene esta división, pero le otorga una nueva nomenclatura: de un lado se encuentra el *efecto*, entendido como momento en el que el texto da a conocer su sentido, y de otra parte aparece el momento de la recepción, siempre condicionado al destinatario, esto es, el lector o el espectador. Ambos parten de una misma experiencia, tienen que ser diferenciadas, organizadas e interpretadas como dos horizontes diferentes: el literario interno, implicado por la obra, y el entornal, aportado por el lector de una sociedad determinada. Y todo ello para reconocer cómo la expectativa y la experiencia se enlazan entre sí, y si por tanto se produce un momento de nueva significación (1992, p. 17).

estabilidad a esta teoría al tiempo que se contempla la posibilidad de que exista cierto relativismo en el segundo tiempo: cada espectador tendrá una experiencia distinta porque creará una interpretación distinta y, por consiguiente, contribuirá a la ampliación del significado de la obra.

Pero, ¿cómo afecta esto a la percepción de la imagen fotográfica? Ya hemos visto que la fotografía presenta, como se han ocupado de señalar distintos teóricos y artistas, la particularidad de variar su verdad en función del contexto en el que se exhiba o de la atención que se dirija a ella. Sin embargo, la realidad de la fotografía como objeto es la misma que la del resto: goza de un núcleo inmutable, que sobrevive a toda modificación e interpretación. Al menos, lo hace cuando la fotografía es percibida como objeto estético. Cuando es aprehendida como objeto significante también dispone de una realidad que le es intrínseca, la de su referente, y es este referente el que se ve afectado por los cambios de disposición y planteamiento. Sin embargo, en la fotografía entendida estéticamente –y, recordemos, percibir estéticamente no conlleva necesariamente la experiencia de lo bello– sí que se mantiene esa esencia.

Se podría argumentar que, incluso en la fotografía percibida en tanto que objeto estético, las condiciones externas varían su lectura. Pero lo mismo podría ser dicho de una obra de teatro: con cada reinterpretación, con cada actor, con cada escenografía, la obra deja de ser la misma. Y, sin embargo, es la misma. Porque si Romeo y Julieta no hablase de amor no sería la obra que planteó Shakespeare. Da igual en qué contexto se represente *Esperando a Godot* (Samuel Beckett, 1953), ya sea en un Sarajevo devastado por la guerra<sup>183</sup> o en la Nueva Orleans post Katrina que retrata David Simons en

---

<sup>183</sup> Sontag, S. (21 de octubre de 1993) Godot comes to Sarajevo. *The New York Review of Books*, recuperado de <http://www.nybooks.com/articles/1993/10/21/godot-comes-to-sarajevo/>

Treme (HBO, 2010): su esencia debe mantenerse intacta. Y es que, si no se respetase lo que es inherente a ella, *Esperando a Godot* dejaría de ser *Esperando a Godot*. Lo mismo sucede en la fotografía: puede que se pierdan los nombres y contextos, que el mundo del referente se desvanezca ante la mirada del espectador y que solo quede la verdad de la obra fotográfica, pero esta verdad será constitutiva de la obra, inmutable. Olvidaremos el nombre de los soldados, no sabremos identificar el conflicto en el que sirvieron o la ideología que les motivó a hacerlos, pero la fotografía seguirá mostrando la guerra, el retratado seguirá reclamando ser nombrado, como escribió Benjamin.

La idea de que el espectador debe abandonar la pasividad a la que había sido destinado empieza a cobrar relevancia en la década de los 70 y, como no podía ser de otra manera, ha llegado hasta nuestros días. Uno de los últimos textos que han reclamado el cese de esta inercia es *El espectador emancipado* (2010), obra del filósofo francés Jaques Rancière. El autor parte de la propuesta de un texto previo, *El maestro ignorante* (2003), para aplicar las ideas que había desarrollado en relación al campo de la educación desde una nueva perspectiva: la de la estética. El escrito comienza con una referencia directa al papel al que se ha condenado al público desde las primeras representaciones teatrales: silente, prácticamente inmóvil, el público debe hacer lo posible por no molestar, por no ser. Su único cometido durante el tiempo que los actores permanecen en el escenario no es otro que dejarse empapar por las acciones que estos le transmiten, pero nada más. Rancière critica esta pasividad y lanza su primer llamamiento a un nuevo modelo de espectador: “Hace falta un teatro sin espectadores, en el que los concurrentes aprendan en lugar de quedar seducidos por las imágenes, en el que se conviertan en participantes activos en lugar de ser voyeurs pasivos” (2010, p. 11). Su texto incide, una vez más, en que el significado

final de la obra, lo que esta será para su público, no es algo marcado por la voluntad del artista:

Los artistas, como los investigadores, construyen la escena en la que se exponen la manifestación y el efecto de sus competencias, ya inciertos en los términos del nuevo idioma que traduce una nueva aventura intelectual. El efecto del idioma no puede anticiparse. Requiere espectadores que interpreten el papel de intérpretes activos, que elaboren su propia traducción para apropiarse la «historia» y hacer de ella su propia historia. Una comunidad emancipada es una comunidad de narradores y traductores<sup>184</sup> (2010, p. 27).

El problema de esta teoría de la obra como lenguaje que precisa ser traducido/decodificado no tarda en hacer acto de presencia. Si bien nadie duda de que la totalidad de las artes tienen su propio lenguaje, a la comunidad académica le ha costado mucho reconocer que la fotografía habla su propio idioma. No es complicado ver el porqué: durante la mayor parte de su vida, la fotografía ha sido reducida a su referente, y sus particularidades como medio se han intentado disimular para que su función testimonial no se viese comprometida. Pero la fotografía presenta su significado tan cifrado como cualquier otro arte, solo que sus métodos son distintos y su resultado, por su relación con lo real, único.

En la misma línea de pensamiento pero, en esta ocasión, con un planteamiento elaborado desde y para lo fotográfico, aparece la figura de

---

<sup>184</sup> El texto nos remite al concepto de estética de la recepción que manejaba Stuart Hall. Para él, los medios llegan a su receptor codificados, por lo que es tarea del público decodificar su mensaje. En la propuesta de Rancière, la significación de la obra es encriptada por el autor en lo que él llama idioma, pero la interpretación de este idioma, cómo estas palabras afectarán al que las atiende, no puede ser previsto por él. En lugar de decodificar, el público de Rancière traduce. Pero, en esencia, la idea es la misma.

Ariella Azoulay. *The civil contract of photography* (2012) continua con esta dinámica en la que el espectador adquiere un papel principal en la construcción de lo fotográfico. En su propuesta, antes que fotógrafos, retratados o espectadores, todos somos ciudadanos. Ciudadanos de la fotografía, propone la autora: un nuevo modelo de convivencia en el que no existen jerarquías. La supuesta violencia del encuentro fotográfico, en el que la cámara cosifica al individuo retratado, no es tal: “Un contrato civil regula estos encuentros, reduciendo y, la mayor parte del tiempo, eliminando la posibilidad de una violencia directa<sup>185</sup>” (2012, p. 86). Existe una suerte de contrato civil que pacifica, que regula y equipara, limando cualquier atisbo de violencia. La fotografía aparece como un nuevo modelo de relación entre individuos, un modelo que no está necesariamente subordinado al poder, y es esto lo que le da valor. “La fotografía es una de las prácticas distintivas por medio de la cual los individuos pueden establecer una distancia entre ellos mismos y el poder para observar sus acciones y hacerlo sin ser sus sujetos<sup>186</sup>” (2012, p. 105). Las relaciones interpersonales son, según esta propuesta, igualitarias, y no vienen dadas ni están subsumidas a ningún poder superior que las condicione y manipule.

En este modelo, cada ciudadano debe asumir su responsabilidad para con los demás en su relación mediada por lo fotográfico. La propuesta de Azoulay, más cercana a la filosofía política que a los análisis de la imagen, asevera que lo que sostiene a esta ciudadanía de la fotografía es un compromiso ético. Tenemos un deber para con los demás como miembros de esta comunidad fotográfica. Debemos implicarnos, tomar parte de la imagen, renunciar a toda pasividad. Y eso es, precisamente, lo que la autora

---

<sup>185</sup> “A civil contract regulates these encounters, reducing and most of the time eliminating the possibility of a direct violence”. Traducción propia.

<sup>186</sup> “Photography is one of the distinctive practices by means of which individuals can establish a distance between themselves and power in order to observe its actions and to do so not as its subjects”. Traducción propia.

crítica a los teóricos que la precedieron, aquellos que, aunque daban un enfoque social a las posibilidades de la imagen, continuaban adjudicando un rol inactivo a los participantes de lo fotográfico: “Sontag y Roland Barthes preservan la noción de un significado estable de lo que es visible en la fotografía y reducen el papel del espectador al acto de juicio, lo que elimina su responsabilidad por lo que se ve en la fotografía<sup>187</sup>” (2012, p. 130).

El problema de la proposición de Azoulay es que vuelve, una vez más, a la propuesta clásica de la fotografía, la que entiende la imagen fotográfica como lo más cercano a lo real, como única forma posible de atender a un evento que tiene lugar en un espacio y tiempo que no habitamos pero que queda habilitado por la cámara. Es por ello que sitúa la relación entre fotógrafo-retratado-espectador como una relación entre iguales. Si nos atenemos al principio de responsabilidad que reclama, podríamos ver como posible su propuesta. Sin embargo, y pese al rol activo que reclama para el espectador, su público es un público condicionado, en el que la apreciación de la imagen debe dirigirse en una dirección concreta. Esta no ha sido establecida, estrictamente hablando, por el fotógrafo o por el retratado, sino por ambos en su relación con el espectador. Dado que la mayoría de las personas han ocupado en algún momento de su vida alguno de estos tres cargos, es sencillo ver cómo el espectador puede identificarse con cualquiera de las otras dos posturas y, en consecuencia, reaccionar desde el reconocimiento al otro. Así, el otro como referente seguirá siendo real, y no una representación de su otredad, por lo que su percepción no entra dentro del ámbito de la estética, sino en el campo de la ética.

---

<sup>187</sup> “Sontag and Roland Barthes preserve the notion of a stable meaning for what is visible in the photograph and reduce the role of the spectator to the act of judgment, eliminating his or her responsibility for what is seen in the photograph”. Traducción propia.

Ahora bien, por mucho que esta propuesta pueda establecerse como un ideal de la apreciación de la fotografía —especialmente en el caso de la fotografía documental—, reducir las posibilidades de la experiencia de la fotografía a una vivencia relacionada con lo social, y eliminar de raíz cualquier presencia de lo estético en pos de un planteamiento político, se antoja complicado. ¿Debería un espectador formado flagelarse por contemplar estéticamente una fotografía? ¿No es compatible el modelo de *ver* que propone Azoulay con una contemplación estética? ¿No se puede reconocer al otro a través de la fotografía y, al mismo tiempo, apreciar estéticamente lo fotográfico? ¿Hay que censurar la forma para poder cumplir éticamente con el contenido?

En cualquier caso, la propuesta teórica de Azoulay mantiene las premisas de lo que podríamos considerar como una estética de la recepción, aun cuando la percepción de la imagen se vea limitada a lo político en su propuesta. La pensadora nos da las claves para entender una imagen: no se trata de quedarnos en la superficie, sino que debemos ir más allá, analizar lo que se nos da, reconstruir lo que aparece fragmentado y ser capaces de intuir lo invisible en la imagen. Y no solo eso. Entre sus palabras también aparece la clave para entender cómo se puede valorar la imagen como puro documento, como eterno referente: se trata de una cuestión de responsabilidad. Esta idea, que ya hemos planteado al reconocer que la posibilidad de acceder a lo real depende no ya de la causalidad de la imagen, sino de la intención del fotógrafo, nos sirve de enlace con el próximo y último capítulo de esta primera parte, en el que hablaremos con más detenimiento de estas cuestiones.

De momento, centrémonos en el papel que desarrolla el espectador en la creación de lo fotográfico. Su rol en el proceso no se limita a deglutir una imagen en la que todo viene ya dado y prefijado, sino que colabora en la



producción de nuevos significados para la obra. Esto no significa, como anticipó Dufrenne, que la obra esté vacía y que todo quede en manos del espectador, pues ello supondría caer en un relativismo que no es real. La fotografía es un objeto cerrado, en el que se articulan lo estético y lo documental en torno a un necesario contacto con lo real. La imagen documental, que potencia la idea de esta relación para que la imagen pueda ser considerada testimonio, no es una excepción. En el contacto con la captura, el espectador aprecia lo que esta le muestra y, a partir de aquello que aparece en la imagen, elabora su propia interpretación de lo que ha visto. Como en un poema, las palabras están ahí, pero no todo lector las entenderá de la misma manera y, por supuesto, el autor no podrá limitar ni condicionar la experiencia de su público a la intencionalidad con la que creó la obra. Exactamente lo mismo sucede con la fotografía de guerra. El referente se exhibe representado en la imagen, codificado a través del lenguaje de lo fotográfico, y es al espectador al que corresponde dar la última palabra, terminar de construir su significado. La imagen –el objeto estético– se enriquece con cada una de estas interpretaciones, y va creciendo sin cambiar su esencia.

## **5.2 Las redes sociales y la estética de la participación**

Ya hemos visto cómo el espectador tiene un papel esencial en la creación de lo fotográfico, y hemos anticipado cómo influye esta inclusión del público en la experiencia estética que pueda generar un objeto. La estética de la recepción únicamente contempla el momento en el que el espectador percibe la imagen y genera su propia interpretación de lo visto, pero ¿concluye aquí realmente la vida de la imagen? ¿Cesa la experiencia estética en la visualización?

En los nuevos tiempos, el público no solo contempla la imagen: la comparte<sup>188</sup>. Las redes sociales hacen que el espectador lleve un paso más allá el rol activo que se le reconoció a finales de la pasada década. Hoy, todo espectador es también autor. Es autor no en el sentido de crear una imagen, sino de distribuir esta imagen, de difundir su mensaje y asegurarse de que una verdad que considera indispensable llegue a tanta gente como sea posible. “Todo el mundo debería ver esto”, piensa alguien que comparte una imagen en Twitter. Su experiencia estética no se limita, por lo tanto, al momento de la recepción, sino que se prolonga hacia un nuevo modelo de relación con la misma. El gesto de compartir o la participación en el debate suscitado a partir de la imagen también forman parte de la experiencia que el individuo obtiene de una captura, aunque sean vivencias que normalmente se aíslan de la percepción de la imagen porque no forman parte –al menos no en un sentido ortodoxo– del proceso fotográfico.

El espectador participa, de facto, en la fotografía, aunque nunca llegue a tocar una cámara. Puede censurar aquellas instantáneas que no quiere ver, puede denunciar su distribución si considera que las imágenes no respetan algún código ético. Puede comentar su experiencia y compartirla con los demás en tiempo real; puede, a fin de cuentas, participar de la difusión de la imagen y crear nuevas narrativas. Y no solo eso: el propio gesto de compartir puede considerarse como parte de la experiencia estética. Si bien no es algo en lo que vayamos a profundizar, pues el punto de partida de

---

<sup>188</sup> En *Fenomenología de la alienación*, José Luis Molinuevo observa este fenómeno como algo propio del género documental. Según plantea el autor en su análisis,

una película del género documental no acaba hoy día simplemente con la filmación. Su versión expandida tiene lugar en los medios de comunicación, en las redes sociales. Máxime cuando su objetivo es, según el director, plantear preguntas de tal calado como las anteriores. La llamada antes “estética de la recepción” cambia así radicalmente por la diversidad y abundancia de los medios de comunicación de modo que apenas puede mantener ese nombre hoy día (2014, p. 50).

este escrito es la posibilidad de la experiencia estética en la contemplación de la fotografía de guerra, sería absurdo pretender que este nuevo modelo de relación con lo fotográfico no influye a la experiencia de su contemplación.

De otra parte, la responsabilidad que generalmente se le atribuye al fotógrafo pasa a ser especialmente relevante para el público. Ya no es el hombre con la cámara el único que decide qué va a ser visto y que no: el nuevo arquetipo de espectador también participa de esto, y decide si una imagen debe ser reproducida o debe ser omitida. El público resuelve si la imagería propagandística que produce ISIS debe ser vista y reproducida o si, por el contrario, cederá su derecho a la información a cambio de no participar en un ejercicio de propaganda. Fue el público el que decidió compartir en Facebook la imagen del cadáver de Julio César Mondragón, uno de los jóvenes asesinados durante los sucesos de Ayotzinapa en septiembre de 2014. Los espectadores miraron directamente a una persona sin rostro y sin nombre, y decidieron que su historia debía ser contada y conocida, por lo que distribuyeron la imagen. Gracias a este gesto, la mujer del estudiante pudo reconocer la ropa de su esposo a través de la pantalla de su ordenador. Pero también se vio obligada a presenciar una y mil veces la mutilación de aquel que fue su pareja.

Las redes sociales han alterado la forma de entender la realidad y, en consecuencia, lo fotográfico. Hoy no deberíamos hablar de una estética de la recepción, al menos no en la fotografía. Porque la experiencia estética no solo se limita a la contemplación activa de la imagen, sino que la implicación y participación del público va mucho más allá, y su figura comienza a confundirse con la del editor o la del comisario. Nos situamos, en consecuencia, en una estética que va desde la recepción a la participación, pero que no omite el encuentro inicial con la obra. Compartir, *retweetear*,

*pinear, snapchatear...* todos estos nuevos verbos remiten a la participación del público en lo fotográfico como distribuidores y creadores de contenido, sin que ello suponga la neutralización de la recepción. Se trata de dos momentos separados, pero que se influyen mutuamente: la recepción condiciona la participación, y esta también influye en la manera de percibir la imagen



## 6. La fotografía como testimonio: de lo documental al fotoperiodismo

A lo largo de los últimos capítulos, en los que hemos demostrado que no es posible reducir el proceso de creación de la imagen al desvelamiento mecánico de lo real, se ha hecho manifiesto que fotografiar es también estetizar, y que la fotografía, entendida en sí misma y no solo como el efluvio de aquella realidad a la que señala, puede ser percibida estéticamente sin que esta vivencia tenga por qué ser tachada de inmoral. Hasta el momento, hemos referido la fotografía como algo genérico, sin segmentaciones ni diferenciaciones evidentes. Sin embargo, es la finalidad de este texto analizar un fragmento muy específico del espectro fotográfico: aquel cuyo eje temático gira en torno a la guerra. A estas capturas, que por norma general parten de una voluntad de dar a conocer la realidad, también se les aplican los preceptos que hemos analizado anteriormente. Cada instantánea será, por lo tanto, el fruto de una intencionalidad, portadora de un estilo y de unas formas concretas que influirán en la posibilidad de que la imagen no solo sea un objeto signifiante, sino que también pueda ser atendido estéticamente. Sin embargo, la razón de ser de estas tomas sigue hallándose en lo real.

A través de nuestro análisis se hace evidente que hay lugar para el placer estético en la fotografía, pero ¿lo hay para la información? Cada uno de los elementos que han sido examinados suponen un filtro más que enturbia la capacidad de la captura para trasladar a su público a aquella realidad de la que da testimonio. En el mundo digital, el registro mecánico de lo real ya no es suficiente para asegurar la veracidad de la imagen. Dedicaremos este

capítulo a considerar qué es aquello que define la imagen como testimonio, esto es, qué hace que una captura se adscriba al ámbito de lo documental, al tiempo que plantearemos las características que separan el fotoperiodismo de otros géneros, entre los que cobra más relevancia cada día el periodismo ciudadano. Una vez consumado este primer apartado, profundizaremos en aquello que legitima la fotografía como información, y en cómo el rápido desarrollo de la tecnología ha hecho que la conjura del inconsciente óptico no sea suficiente para considerar una imagen como verosímil.

Comencemos por encontrar algún elemento definitorio de la imagen-documento. El perímetro de delimitación no se establece, por consiguiente, en el uso que se le da a la imagen, pues, como hemos desarrollado previamente, no podemos acotar una realidad cambiante. Una misma captura puede ver alterada su identidad en función del uso que se le proporcione y de las intenciones que se vuelquen en ella. No podemos, por lo tanto, referirnos a la fotografía de guerra desde el estereotipo de lo informativo y, en consecuencia, de lo netamente documental, pues perderíamos de vista aquellas imágenes que versan sobre la misma realidad pero plantean un enfoque alejado de lo periodístico.

El punto de encuentro debe fijarse, en consecuencia, no en el propósito con el que se pulsa el disparador, sino en la realidad a la que se enfrenta la cámara. Es más, si extendemos la definición de lo fotográfico al trabajo realizado con imágenes, encontraremos obras cercanas al arte en las que el contacto con la realidad de la guerra no es tan evidente como en las propuestas más dependientes del contexto informativo. La identificación de la locución *fotografía de guerra* con el ámbito de los medios de comunicación se debe, en gran medida, al rechazo que produce la vinculación del arte a las crueldades de la batalla. Sin embargo, existen

numerosas propuestas que han abandonado pantallas e impresiones para ocupar su lugar en la galería, y no deberíamos desdeñar su aportación a la percepción estética de este tipo de imágenes.

En cualquier caso, la eterna división entre arte y documento se encuentra, perpetuada y amplificada, en la reflexión sobre la fotografía de guerra. Y no solo por las consideraciones y prejuicios que se suelen tener en relación a la fotografía como testimonio, sino también debido a una interpretación reduccionista de las posibilidades del arte. Por este motivo, este análisis contemplará todas las posibilidades de la fotografía de guerra: desde aquellas en las que prima la inmediatez de la exclusiva hasta obras más reflexivas, cuyo lugar no es otro que el museo. En el fondo, y dado que no se puede prever por completo el contexto ni la lectura final que tendrá una captura, una división en la que el elemento diferenciador fuese el uso de la misma caería por su propio peso. Sin embargo, no todas las imágenes han sido concebidas con la misma intención y finalidad, y serán estos presupuestos –que, conviene insistir, no se mantienen en el tiempo– los que harán posible que adjudiquemos a una serie de imágenes el título de documental y consideremos otra como propuesta artística.

Si partimos de esta división, podemos ver cómo la eterna estratificación entre documento y arte vuelve a aparecer. Leche y miel pueden convivir sin mezclarse, pero dependen del orden en el que se combinen. Raro es el caso en el que una imagen destinada al ámbito artístico acaba ilustrando un suceso (a no ser que este incumba a la propia obra), mientras que el flujo de imágenes de prensa a la galería parece no tener freno. ¿Dónde empieza el arte y dónde acaba el testimonio?

Dediquemos un instante a reflexionar sobre las propias vetas de la imagen entendida como huella. Pese a la supuesta uniformidad que impera en la imagen de prensa, existe un contraste evidente entre dos géneros: el



fotoperiodismo y lo documental. La diferencia se antoja clara: no toda imagen documental puede ser considerada como fotoperiodismo, mientras que el fotoperiodismo siempre participa de lo documental en tanto en cuanto parte de una premisa informativa. Precisamente es esto lo que tienen en común: su voluntad de narrar la historia de la que son testigos. Este tipo de imagen clama ser percibida en su referente, pues su máxima es poner al espectador en contacto con lo sucedido.

Son los detalles los que alejan ambas disciplinas. En *Por una función crítica de la fotografía de prensa* (2007), Baeza argumenta:

El fotoperiodismo se halla profundamente influido por los estilos y por los modos de hacer del otro gran campo de la fotografía de realidad: el documentalismo. El documentalismo, que comparte con el fotoperiodismo el compromiso con la realidad, atiende más a fenómenos estructurales que a la coyuntura noticiosa, hecho que además de alejarlo de los plazos de producción más cortos del fotoperiodismo lo mantiene abierto –sin renunciar a la publicación en prensa- a circuitos de distribución más variados y minoritarios, como son la galería, el museo o el libro de autor. De hecho, algunos autores como Eugène Smith consideran el fotoperiodismo como un “documentalismo con un propósito”. Un propósito definido por el encargo y por la voluntad mediática de difusión (2007, pp. 38-39).

El fotoperiodismo, género al que pertenecen la mayoría de las tomas a las que hemos hecho y haremos referencia, no solo parte de una voluntad de información, sino que se articula dentro de la noción de actualidad. El reportero debe retratar lo real de la manera más objetiva posible, y dar a conocer al mundo la verdad que ha capturado su lente mientras lo representado mantenga cierta novedad. Los tiempos en este modelo son fugaces: cuanto antes, mejor. El fotoperiodismo es, por lo tanto, la realidad

inmediata. La brevedad de su tiempo no se refiere únicamente a su producción: también abarca su lectura e interpretación. Una buena imagen de prensa debe resumir un evento en una única mirada, una secuencia en un instante singular. El fotoperiodismo queda, así, ligado al instante decisivo. Las imágenes deben ser como fotogramas clave, imágenes congeladas que nos permiten entender un fragmento como parte de una secuencia. La naturaleza del fotoperiodismo lo mantiene vinculado a la prensa o, al menos, pretende formar parte de la coyuntura informativa. Pero toda noticia pierde en algún momento su actualidad, y toda fotografía dejará de ser información sobre un evento presente para referirse a pretéritos.

Otra característica del fotoperiodismo es que las imágenes suelen ser lobos solitarios. Una por suceso. Nada más. El lector no necesita más para interpretar lo acaecido. En el compromiso de objetividad, el público percibe lo acontecido sin necesidad de recurrir a segundas opiniones. Nos fiamos del primer diagnóstico, no necesitamos consultar, a priori, otros instantes, pues percibir la imagen es percibir lo sucedido en el momento en el que un fragmento nos muestra la totalidad de la acción. Esta es, precisamente, una de las diferencias que suele establecerse entre el fotoperiodismo profesional y el llamado periodismo ciudadano: ambos comparten la intención de inmediatez, pero el segundo carece del bagaje suficiente como para poder generar instantes decisivos que contengan toda la historia. El periodismo 4.0 parte con ventaja: las redes sociales reducen el tiempo entre la captura y la distribución de la imagen, pues el dispositivo móvil goza de aplicaciones de postproducción que permiten el acabamiento de una captura en cuestión de segundos y, en consecuencia, su publicación cuasi inmediata. El fotoperiodista también dispone de la posibilidad de enviar las imágenes al periódico desde su cámara, pero la existencia de filtros –el editor gráfico, el

informático- prolonga el tiempo hasta su exhibición. Esta *desventaja* la intenta suplir, precisamente, con la experiencia de sus profesionales.

La fotografía ciudadana aparece, por lo tanto, como subdivisión del fotoperiodismo. Las máximas son las mismas: *esto está pasando*, exclama cada imagen. Cambia, sin embargo, la persona a la que se dirige la acción. Del *esto nos está pasando* al *esto les está pasando*. El fotógrafo de prensa trata de mantener la distancia con lo acaecido, a fin de perpetuar la ilusión de objetividad. El ciudadano retrata aquellos eventos de los que es testigo y partícipe, aquellas realidades con las que convive y que son las suyas; no se le presupone objetividad, pues es parte implicada, pero, al mismo tiempo, se le reconoce un vínculo especial con la verdad, aunque sea *su* verdad, pues el ciudadano *no tiene* motivos para mentir. Si retomamos la escena que Ortega construye en *La deshumanización del arte*, el reportero seguiría siendo aquel que se dedica, desde una distancia autoimpuesta por el precepto de no intervención, a contemplar. Como anticipaba el autor,

lo contempla con la preocupación de tener que referirlo luego a sus lectores. Quisiera interesar a éstos, conmoverlos. (...) El periodista procura fingir emoción para alimentar con ella luego su literatura. Y resulta que, aunque no «vive» la escena, «finge» vivirla (1987, p. 23).

Precisamente ese *fingir* es el que lo diferencia del ciudadano que, cámara en mano, retrata aquella realidad de la que es partícipe.

Englobando a ambas tendencias emerge la fotografía documental. El compromiso con lo real es el mismo, pero, como señala Baeza, la temporalidad que lo sustenta difiere mucho de los ajustados tiempos de entrega de la prensa. La imagen-documento se toma su tiempo para ser elaborada y su tiempo para ser interpretada. En lugar de acudir a eventos en función de su novedad, el documentalismo trata temas que se perpetúan,

que han existido y existirán, y esto le permite aplicar una lógica distinta a la construcción de imágenes. Ojalá no existiese fotografía documental sobre la guerra, porque eso significaría que las guerras son estallidos puntuales, un cúmulo de novedades que encuentra su final rápidamente. Sin embargo, son muchas las guerras que nunca fueron *noticiales*, y otras tantas –demasiadas– han perdido su carácter de primicia para quedar enterradas por una capa de olvido y hastío. Además, ¿cuándo termina una guerra? Un reportaje sobre las consecuencias de un conflicto ya *cerrado*, ¿se considera fotografía de guerra? ¿Son los efectos colaterales de una lid parte del propio conflicto?

La fotografía documental, entendida en el contexto de la fotografía de guerra, suele referirse a estos contextos. Busca historias que se extienden en el tiempo, que precisan de una lectura más detenida. Su narrativa no siempre se construye con una única foto, sino a partir de la relación que se establece entre varias. Es por ello que precisan de espacios donde la imagen pueda relacionarse entre sí y con otros elementos, espacios que puede proporcionarles, por ejemplo, una galería. En este contexto, la imagen sigue buscando su lectura como sinónimo de lo real, pero alcanza un grado de abstracción mayor, pues reclama la participación de su público. No basta con mirar, hay que unir cabos, interpretar. La fotografía documental no nos grita un *¡mira lo que está pasando!* mientras nos ofrece una imagen que puede ser asimilada en un segundo; reclama nuestra comprensión e implicación.

Aunque lo documental se establece en torno a la idea de huella, sus premisas de objetividad son ligeramente más difusas. Y lo son, principalmente, porque en la reconstrucción de la narrativa se hace evidente la participación de la subjetividad. No solo la del fotógrafo, también la del comisario, la del editor y, por supuesto, la del propio lector. A la fotografía documental se le aceptan, por otro lado, las concesiones a lo estético, siempre y cuando estas vayan en pos de la narración.

¿Qué diferencia, entonces, a estas imágenes de las consagradas al panorama artístico? Aquí, el problema no está en la definición de lo documental, sino en la definición del arte. La fotografía documental tiene como intención principal contar una historia, hacer llegar una información. Dada su naturaleza, su éxito depende de la cantidad de público al que pueda alcanzar. Cuanta más gente pueda presenciar la imagen, mayor será su difusión y, en consecuencia, mayor será el éxito del fotógrafo. En el panorama artístico, el éxito ha pasado a medirse en el número de ceros que acompañan a la imagen en la galería. El fotógrafo de prensa Emilio Morenatti describe esta realidad: “Las fotos que hacemos no deberían ser vendidas como piezas de ediciones limitadas. (...) Mi idea sobre el periodismo es transmitir un mensaje lo más claro posible al máximo número de gente posible” (2011, p. 7).

El escollo se sitúa, precisamente, en entender la fotografía como objeto aurático. Añadirle la firma del autor y limitar su difusión a un escaso número de copias perjudican aquello que es intrínseco a su naturaleza: su reproductibilidad. El museo, entendido desde el punto de vista del periodista, no facilita la difusión de la noticia, sino que limita su repercusión a aquellos que pueden permitirse pasear por sus pasillos. Además, el contexto de una pinacoteca hace que la pieza pierda su particularidad. En el museo, las fotografías dejan de contar historias concretas, y los tiempos se prolongan aún más de lo que lo hacían para la fotografía documental.

Así pues, el problema de la entrada de la fotografía al contexto artístico no es un conflicto entre el referente de la fotografía y sus implicaciones estéticas, puestas a relucir en el museo, sino que se torna un dilema relacionado con su difusión. O, al menos, así es para el autor de la imagen. No es tampoco un debate en torno a la idea de ganarse el pan a costa del sufrimiento ajeno. Si bien es cierto que las cifras que manejan los periodistas

nada tienen que ver con los montos que se asocian a imágenes similares cuando el fotógrafo da un paso adelante y se autodenomina *artista*, ambos viven de esas capturas. Ambos cambian sufrimiento por dinero, a menor o mayor escala. Y esto es cuestionable desde el punto de vista ético, más si consideramos la imagen no como objeto, sino como referente, tal y como pretende el fotoperiodismo. ¿Qué vende bajo su firma un fotógrafo de guerra? ¿Una representación, o la realidad de la que fue testigo? Ante estas cuestiones, Ariella Azoulay, cuya reflexión sobre lo fotográfico cuenta con un marcado carácter idealista, defiende que la fotografía no pertenece a nadie. Su naturaleza hace que la imagen sea tanto del retratado como del fotógrafo, sin olvidar a toda aquella persona que dedica un fragmento de su tiempo a contemplar lo que ocurre en la imagen. Deja clara su postura en el siguiente párrafo:

Carecen de la dimensión objetiva que posee una imagen impresa en una fotografía en virtud de ser, siempre, por necesidad, el producto de un encuentro –incluso uno violento - entre un fotógrafo, un sujeto fotografiado y una cámara, un encuentro cuyas trazas involuntarias en la fotografía transforman este último en un documento que no es la creación de un individuo y nunca puede pertenecer a una sola persona o narrativa exclusivamente. La fotografía está ahí fuera, un objeto en el mundo, y cualquier persona, siempre (al menos en principio), puede tirar de uno de sus hilos y localizar de manera que se vuelva a abrir la imagen y renegociar lo que sus muestra, posiblemente incluso volcando por completo lo que se vio antes<sup>189</sup> (2013, p. 13).

---

<sup>189</sup> “They lack the objective dimension possessed by an image imprinted in a photograph by virtue of its being, always, of necessity, the product of an encounter –even if a violent one – between a photographer, a photographed subject and a camera, an encounter whose involuntary traces in the photograph transform the latter into a document that is not the

Esta misma es la idea de Morenatti. Él, como fotógrafo, realiza una imagen que será puesta en circulación y ampliará su significado con cada nueva lectura. Pero la imagen no le pertenece, no es suya porque no es un objeto, es un hecho congelado para siempre. Sin embargo, cuando el fotógrafo-artista pone en venta su obra, como hizo Luc Delahaye, adjudica un precio a esta escena y, en consecuencia, se apodera de ella, le presupone unos derechos. Lo que no es tan sencillo de ver es cómo Delahaye había tratado de monetizar la imagen y no a su referente. Al crear una pieza única, una fotografía con aura de obra de arte al uso, el que antes fue fotoperiodista podía vender su imagen como quien vende cualquier otra representación.

La línea divisoria entre documento y arte no está, sin embargo, marcada por la economía. Ni siquiera se trata de un asunto vinculado al campo de la ética. A nivel perceptivo, lo que cambia no es otra cosa que la relación que el espectador mantiene con el referente. No es lo mismo ser testigo indirecto de un suceso inmortalizado por la cámara, gracias a la supuesta transparencia del medio fotográfico, que ver una captura en la que el referente queda subsumido al propio mundo de la fotografía. No quiere esto decir que la fotografía como objeto estético tenga que deshacerse de sus vínculos con lo real. El valor testimonial de la imagen sigue presente, si bien su peso en la percepción esta queda reducido al desprenderse de los valores de inmediatez y concreción. Lo que se modifica es, en consecuencia, la forma de ver el referente. Pero, en una época de descreimiento y desidia, ¿cómo es posible que el fotoperiodismo siga aferrándose al ideal de transparencia del medio? ¿Qué hace que la fotografía nos permita ver?

---

creation of an individual and can never belong to any one person or narrative exclusively. The photograph is out there, an object in the world, and anyone, always, (at least in principle), can pull at one of its threads and trace in in such a way as to reopen the image and renegotiate what it shows, possibly even completely overturning what was seen before". Traducción propia.

## 6.1 Creer para ver

A la luz de lo argumentado hasta este punto, el hecho de que aún se defienda la vinculación entre fotografía, realidad y verdad se antoja de una gran ingenuidad. La posibilidad de ver a través de la imagen se ha ido disipando; lo que antes era transparencia se ha tornado opacidad. La relación con lo real sigue ahí, pero cada vez son menos los que se aferran a ella. Pese a ello, aún existe un reducto de fotógrafos que practican la objetividad. O, al menos, que pretenden mantenerse asidos a ella. Porque de poco serviría el fotoperiodismo si la imagen que nos llega fuese entendida como representación y la percepción no se adentrara en el referente.

Los reporteros siguen fieles a lo que en su día hizo que Baudelaire rechazase la posibilidad de integrar la fotografía en el panorama artístico. Pueden sucederse las tormentas en forma de crisis de veracidad, que el fotoperiodismo seguirá encaramado a la vela de la objetividad. La verdad y nada más que la verdad, prometen los informadores. No su verdad, sino La Verdad. Es fácil comprender los motivos que les llevan a adoptar esta férrea postura: cuestionar la veracidad de las imágenes supone cuestionar la veracidad de lo sucedido. Y un corresponsal no se juega la vida para que los seguidores de Baudrillard le apremien con sus teorías sobre lo real.

El periodista funciona como testigo. O mejor dicho: es la cámara la que atestigua. En su registro mecánico de aquello que la enfrenta, es la cámara la que clama “esto ha sido”. El periodista se limita —siempre en teoría— a asegurarse de que la máquina se dirija hacia la realidad adecuada. De nuevo, es la cámara, entendida como mecanismo sin voluntad, la que actúa como garante de toda objetividad. Es el dispositivo el que señala hacia una realidad determinada, el que crea un objeto de una transparencia apabullante que nos permite ver sin estar presentes. Y esto es posible gracias al compromiso del informador.



Hemos planteado en numerosas ocasiones que la llegada de lo digital modifica de manera determinante la concepción de lo fotográfico. Dado que toda imagen es codificada y decodificada para que pueda aparecer en nuestras pantallas, toda captura se torna abstracción de lo real. Este hecho impide que podamos seguir valorando como determinante y definitorio de la posibilidad de lo Fotográfico ese inconsciente óptico que entusiasmó a Benjamin. Sin embargo, será viable mantenerlo siempre y cuando esta sea la intención con la que ha sido creada la imagen, tal y como sucede en la fotografía documental y, por lo tanto, en el reportaje de guerra. La transparencia de la imagen no será posible más que en la alineación del automatismo de la cámara con una voluntad de no intervención<sup>190</sup>.

No se trata de una idea tan descabellada. El mundo de la comunicación no es el único que sigue firme en su respaldo de la objetividad de la cámara en su desvelamiento de lo real. No nos sorprende, por ejemplo, que una serie de fotografías sean utilizadas como prueba incriminatoria en un juicio. Ni que las famosas cámaras que pueblan nuestras carreteras registren las matrículas de aquellos vehículos que excedan la velocidad permitida. Incluso hemos visto Marte gracias a las lentes de la Curiosity, y conocemos más detalles sobre la superficie de Plutón a través de las imágenes proporcionadas por New Horizons. En todos estos casos, aunque la mano del hombre sea la que accione el mecanismo, asumimos la objetividad del

---

<sup>190</sup> Esta manera de legitimar el fotoperiodismo sin recurrir a la tecnología aparece en las reflexiones de Fred Ritchin (1990). Para el autor, la veracidad de la información debe estar vinculada a la intención del autor, y no al aparato. En este sentido, el reportaje fotográfico se asimilaría al que pueda construirse con la palabra: depende de la responsabilidad y reputación del autor. Su propuesta se mantiene en la línea de pensamiento que propuso Marta Rosler en los ochenta. Según plantea, la cuestión del valor de verdad de la imagen, esto es, su valor como evidencia, no depende de la tecnología con la que se ha realizado la captura, sino del marco en el que se inscribe (1989). Desde los albores de la fotografía ha existido la manipulación, argumenta, pero la *fotografía directa* siempre ha evitado alterar sus imágenes. El fotoperiodismo, deudor de este movimiento, continúa con esta máxima, lo cual nos traslada, una vez más, a la intención con la cual se ha realizado la imagen como única manera viable de fundir la representación con lo real.

resultado. La policía realiza instantáneas de aquellas escenas que necesita analizar, y sus fichas están repletas de fotografías que vinculan directamente a quien las contempla con aquello que muestran. En todos estos casos, la imagen adopta el rol de testimonio.

El fotoperiodista trata de ser invisible. Incorpóreo e incondicionado, su trabajo es desvelar lo real a través de lo fotográfico. Por suerte, ni los periodistas más inocentes perpetúan esta idea. La fotografía no es objetiva *per se*, lo es porque el informador tiene un compromiso con la verdad. Es esta vinculación moral con lo real la que la hace situarse en una perspectiva de objetividad; no se trata de contar su historia: se trata de contar la Verdad. El código deontológico de la prensa incide en esta idea: no hay periodismo si no hay una obligación para con lo real, pues el informador se debe a la verdad.

Si volvemos a los ejemplos que se han mencionado previamente, podemos ver cómo esta confianza en que lo que muestra la imagen es lo real se debe, en gran medida, a la fe en la persona detrás de la cámara. Porque, por mucho que parezca que los dispositivos actúan por sí mismos, debe haber una conciencia previa que les dé las indicaciones sobre la labor que deben desarrollar, y una revisión posterior que decodifique las imágenes resultantes. La Nasa podría haber programado las 17 cámaras que carga Curiosity para que alterasen la luz que reciben. Imaginemos por un instante que, en realidad, Marte no es el planeta rojo, y que el tono ocre de su entorno se debe a que la cámara usa un programa similar a Hipstamatic, instalado previamente por los científicos. O, como de facto ocurre, que las fotografías que nos llegan no sean instantáneas, sino montajes elaborados a partir de varias capturas. Sin embargo, y aunque las imágenes que se nos ofrecen deberían ser catalogadas como fotoilustraciones y no como fotografías (por las implicaciones de objetividad que este término implica

culturalmente), interpretamos las capturas como realidades. Ningún científico en su sano juicio falsearía adrede las tomas sobre las que va a trabajar. Asumimos, pues, que las tomas son reales o, al menos, lo más reales posibles. Y lo hacemos porque confiamos en la comunidad científica, y no tanto –aunque también– en la objetividad de la Mars Science Laboratory.

El periodista no goza de la fe ciega de su público. La confianza que antes generaba esta profesión hoy ha quedado muy debilitada a golpe de casos de manipulación. Ya malograda por la trayectoria de la prensa, saltó por los aires cuando apareció la fotografía digital, y hoy se encuentra en medio de una batalla infinita con el periodismo ciudadano. El fotoperiodismo sigue, sin embargo, fiel a sus principios. De su respeto al decálogo ético de la información depende que su trabajo tenga validez. Y es que, solo si confiamos en la imagen, podremos atravesarla para ver en ella lo que una vez estuvo frente a la cámara.

Nos encontramos así con una paradoja: ya no podemos decir aquello de *ver para creer*, sino que las tornas han cambiado. Hoy se trata de *creer para ver*. El espectador debe confiar en la imagen para percibirla en su referente. Solo así podrá ver a través del objeto fotográfico, solo así será testigo de los eventos inmortalizados por la cámara. Solo así podrá perpetuar el *esto ha sido* que le proporciona el fotógrafo a través del dispositivo fotográfico. Y, precisamente por eso, la crisis de credibilidad ha herido de muerte al periodismo. El lector de prensa ya no solo cuestiona aquello que lee, sino que ilustrar la información con una fotografía tampoco es garantía alguna de veracidad.

Pero, ¿cómo se fraguó en primer lugar la confianza en el fotoperiodismo? ¿Qué hizo que ver fuese realmente ver? Se suele atribuir este fenómeno a tres elementos diferenciados: el medio fotográfico, el rol activo del

ciudadano y la tradición. En primer lugar, se alude al factor que ha dado lugar a todas las especulaciones acerca de la relación entre fotografía y realidad: el medio fotográfico. Es la cámara, entendida como herramienta, la que permite que se pueda grabar una realidad objetiva. La cámara oscura solo recoge lo que ha sido, defienden los puristas. Este argumento, que ha tenido un peso rotundo en la reflexión sobre lo fotográfico, ha ido desvaneciéndose hasta situar a la propia cámara como centro de toda controversia, como hemos detallado en el apartado anterior.

Bien es cierto que los métodos tradicionales apenas sí permitían la participación de la conciencia humana, cuya voluntad quedaba subsumida a las leyes de la óptica y la química. Pese a que estas imposiciones siguen existiendo, sus exigencias se han vuelto maleables gracias al avance de la técnica. Si la invención de la fotografía digital cambió las reglas de lo fotográfico fue, precisamente, porque desvirtuó la supremacía de la naturaleza. Lo real ya no se desvela en sus propios términos –a través de reacciones entre ácidos y bases–, sino que lo hace a través de los designios de la humanidad. Han sido manos humanas las que han dado forma a los circuitos que integran las nuevas cámaras, son sus intelectos los que han creado los algoritmos que constituyen su programación. Las cámaras digitales han abandonado su rol de *lápiz de la naturaleza*.

Ante esta nueva perspectiva, vincular la confianza en la imagen a la supuesta objetividad de la cámara carece de sentido. No solo por el hecho de reducir el gesto fotográfico al encuentro entre la cámara y lo real, algo sobre lo que ya hemos reflexionado, sino porque la propia máquina ha acabado convirtiéndose en evidencia de la participación de una subjetividad en la construcción de la imagen. Esta toma de control se hace cada vez más evidente, y no se limita a las decisiones que toma el fotógrafo: debemos tener en cuenta la programación del dispositivo. Este hecho, que no parece

problemático en la reflexión sobre cámaras tradicionales (aunque digitales), sí que plantea una infinidad de dudas cuando el dispositivo que captura la imagen es nuestro teléfono móvil.

Aquí entra en juego el tercer factor citado: la tradición. Como seres culturales, el peso de los hábitos marca nuestro comportamiento y nuestra manera de entender lo real. Si históricamente la fotografía ha sido una forma de registro objetivo de la realidad, harán falta años para que se modifique la relación que mantenemos con ella. Aunque este principio de credibilidad ha empezado a desquebrajarse, el hecho de que se siga utilizando la fotografía como testimonio da fe de que no ha llegado al estado de ruina. De hecho, los cambios que ha experimentado la relación que tiene el ser humano con la fotografía han logrado que haya pasado de ser un testimonio para la memoria a ser un testimonio para la configuración de la propia persona y de sus relaciones sociales a través de las redes. No es la finalidad de este texto analizar este cambio de paradigma, pero es de rigor mencionarlo para constatar cómo se sigue usando la imagen en su función de prueba.

El uso tradicional que se ha hecho de la imagen marca la manera que tenemos de entenderla. Pero esas primeras grietas que han aparecido en la concepción de lo fotográfico como huella cada vez son mayores y dejan entrever el abismo que separa la imagen como representación de aquello a lo que hace alusión. En ese espacio, los fantasmas de la subjetividad se hacen cada vez más presentes. Y su aparición no solo afecta a las imágenes que fueron elaboradas cuando su existencia se hizo evidente, sino también a aquellas que fueron creadas cuando una fe ciega nos impedía ver más allá de la máscara de objetividad. Así, la caída en desgracia de la confianza en el medio fotográfico arrastra en su hundimiento a la tradición.

El último elemento que mencionaremos es, de facto, el primero en importancia. Se trata del rol activo que toma el ciudadano para con la imagen. En toda fotografía participan directamente, al menos, dos personas, dos ciudadanos: fotógrafo y espectador. Si en la captura se nos muestra un cuerpo, o si el público se enfrenta a un retrato, aparece una tercera parte implicada. Fuera de este planteamiento suelen quedar editores, comisarios y jefes de fotografía, aunque ellos también participan del proceso y, en consecuencia, de la producción de la imagen final. El análisis del propio concepto de ciudadano aplicado al ámbito de lo fotográfico podría dar lugar a una compleja investigación. Sin dejarnos engullir por una reflexión que no es la nuestra, basta con señalar que hablar de ciudadanía es llevar lo fotográfico al ámbito de las relaciones políticas.

Designar como ciudadanos a aquellos partícipes del proceso implica, irremediablemente, asumir que todos gozan de los mismos derechos y obligaciones. Estos se articulan en el ámbito de lo fotográfico, y generan nuevos modelos de relaciones que también deben ser reglados. Ariella Azoulay, a cuya obra nos hemos referido en distintas ocasiones para tratar temas vinculados al que nos ocupa, se adentra en estos conceptos en su conocida obra *The civil contract of photography* (2012). En el fondo, todo puede reducirse a una palabra: responsabilidad.

Empecemos con el fotógrafo. Como miembro de esta ciudadanía, su deber es respetar al *otro* fotografiado. Su trabajo debe realizarse desde la moral: debe informar sin sacrificar por ello los derechos como ciudadano de aquel sobre el que informa. Debe ser testigo y narrar de la manera más exacta posible lo sucedido. Debe dar testimonio y ser respetuoso. Porque dar testimonio (*bear witness*), tal y como señala Barbie Zelizer en su libro *Remembering to Forget: Holocaust Memory Through the Camera's Eye* (1998), es

asumir responsabilidad. Para la autora, sin embargo, ser testigo es a la vez contraer esta responsabilidad y errar al hacerlo<sup>191</sup>.

Antes de trasladar nuestra reflexión hacia la figura del espectador, ahondemos más en la cuestión de la responsabilidad del fotógrafo, en cómo esta afecta a la confianza que el espectador depositará en su producto y, en consecuencia, a que la fotografía sea capaz de enlazar a la audiencia con lo real. Al reportero gráfico se le suele achacar una falta de moral que poco tiene que ver con su profesión y mucho con su condición de ciudadano. Es esta postura la que lleva a cuestionar su decisión de fotografiar en lugar de intervenir, como pasó en el conocido caso de Kevin Carter<sup>192</sup>. De otro lado, el informador que trabaja con la imagen tiene que soportar una presión que parece emerger de las mismas entrañas de la dicotomía entre moral y estética. Cualquier concesión a la imagen como representación y el vínculo moral parece desaparecer a ojos de su público.

Ahora bien, la mayor responsabilidad del fotógrafo para con la imagen está en su firma. Recordemos que, en prensa, retirar la firma significa no hacerse responsable de la información y, en consecuencia, implica que no hay nadie que respalde la veracidad de la historia. La firma es la manera que tiene el

---

<sup>191</sup> Frente a esta postura, Sue Tait reivindica en su artículo *Bearing witness, journalism and moral responsibility* (2011) que dar testimonio es más que ver. Así, el periodista no se limita a ofrecernos aquello que vio gracias a las posibilidades que le brinda la cámara fotográfica, sino que debe comprometerse con la historia, hacerse responsable. La autora diferencia así dos maneras de presenciar los hechos: ser testigo ocular (*eyewitnessing*) o dar testimonio de lo visto (*bearing witness*). Para ella, “any practice of bearing witness thus requires two parties: it is a mode of address that consists of an appeal to the audience to share the responsibility for an event, and is thus a site for the transmission of moral obligation”. La responsabilidad no es exclusiva, en este sentido, del informador, sino que dar testimonio implica desplazar esa responsabilidad hacia la audiencia, hacerla partícipe.

<sup>192</sup> Kevin Carter fue un reportero gráfico de origen sudafricano que perteneció, junto con Greg Marinovich, Ken Oosterbroek, y João Silva, al Bang Bang Club, un grupo de periodistas dedicados a cubrir la actualidad informativa del sur del continente africano a principios de la década de los 90. Su labor fue reconocida cuando, en 1994, ganó un premio Pulitzer por una instantánea en la que el cuerpo fémico de un niño era acechado por un buitre. Meses más tarde, el fotógrafo se suicidó.

autor de decir *yo lo vi*. Es su forma de responsabilizarse de la imagen<sup>193</sup>. Y esta responsabilidad es importante porque, tal y como se ha insistido desde el inicio de esta sección, la objetividad es imposible. Realizar un testimonio ajeno a toda subjetividad es tan poco probable para un periodista como para un científico realizar una observación sin modificar el resultado de la misma con el simple hecho de su presencia. Así, debemos descartar de una vez por todas la fe ciega en la objetividad.

Pese a lo sencillo que resulta afirmar que la presunción de objetividad ha desaparecido, trasladar este hecho a la realidad se antoja bastante más complicado. ¿Qué queda del periodismo si le arrebatamos la verdad? ¿Cómo podemos conocer el mundo a través de los ojos de otro si se nos niega la promesa de lo real? De nuevo, los planteamientos acerca de esta problemática son demasiado extensos para abarcarlos en una propuesta que no trata de dar respuesta a estas preguntas. Sin embargo, y debido a la vinculación que existe entre la objetividad, la confianza y la posibilidad de percibir lo real a través de la fotografía y, en consecuencia, sus nexos con la posibilidad de la experiencia estética placentera, merece la pena dedicarle un breve espacio a este asunto.

La relación entre la objetividad y La Verdad es un romance perpetuado por la tradición, pese a tener más de rumor que de realidad<sup>194</sup>. En nuestra lengua,

---

<sup>193</sup> José Luis Molinuevo plantea la idea en *Responsabilidad con la imagen*, donde argumenta que

la responsabilidad icónica es un imperativo estético, es decir, una autoexigencia desprovista de ejemplaridad que consiste en un compromiso con lo real, con la imagen, con lo que se muestra y después, no antes, con el cómo se muestra. Su signo distintivo es la multilateralidad: hacer visible lo visible, no lo invisible, incluyendo lo que se excluye, no renunciando a nada. Pero a distancia, respetando (2014, p. 6).

<sup>194</sup> Richard Rorty dedica su libro *Objectivity, Relativism, and Truth* (1990) a plantear esta cuestión. En el texto introductorio, Rorty destaca cómo la búsqueda de la verdad ha sido esencial en el pensamiento occidental, y cómo dicha empresa está ligada a la objetividad, dado que la verdad debe ser alcanzada en sí misma, y no por la mediación de ningún tipo de interés (1991, p. 23).



denominamos objetivo a aquello que es propio de lo observado, es decir, que no depende de aquel que mira. Ahora bien, ¿cómo podemos hablar de algo que pertenece al objeto si no lo hacemos a través de la percepción que tenemos del mismo? Conocer una situación es apreciarla, y la percepción no puede vincularse a verdades absolutas ni objetos trascendentales, sino que, como señala Merleau-Ponty en su *Fenomenología de la Percepción*, “la percepción del mundo no es más que una dilatación de mi campo de presencia” (1975, p. 318). No existe percepción de lo real si no es a través de aquel que lo contempla. Y, de nuevo con Merleau-Ponty, “el espectáculo percibido no es ser puro. Tomado exactamente tal como lo veo, es un momento de mi historia individual” (1975, p. 230). En consecuencia, toda percepción de lo real será siempre subjetiva, pues no es posible abstraerse para contemplar las ideas en sí mismas. Así, todo dato, toda información es necesariamente subjetiva, pues percibir esta información es un acto propiamente subjetivo, asociado al *ser-en-el-mundo* y alejado de principios trascendentales.

Si ver algo es ya de por sí un gesto plenamente subjetivo, dar testimonio de lo acontecido continua en la misma senda. Quizás por este motivo, en 1996 la *Society of Professional Journalists* decidió eliminar de su código ético cualquier alusión a la objetividad. Y no solo eso: suprimió el artículo *la* cada vez que precedía a la palabra verdad<sup>195</sup>. Sin embargo, el periodista continúa teniendo un compromiso con lo verdadero, aun cuando acepte que *lo verdadero* es un constructo que parte de él y que nunca podrá alcanzar el estatus de La Verdad. La idea es clara: su deber es contar las cosas tal y como son (para su subjetividad) y no como le gustaría que fuesen o como una conciencia externa le dice que deben ser. Esto no implica que la información que un profesional pueda elaborar sea realmente objetiva, pero sí que manifiesta

---

<sup>195</sup> Así lo destaca Brent Cunningham en *Re-thinking objectivity* (2003).

una intención de alejarse lo máximo posible de aquello que es ajeno a la propia percepción. En definitiva, el buen periodismo debe ser *desinteresado*. Dicho esto, podemos ver cómo el periodismo y el arte, si nos atenemos a las ideas kantianas, no son tan distantes. El periodista elabora su información con el mismo enfoque con el que se pronuncia un juicio estético: se trabaja desde el desinterés, como ya hemos comentado, pero también desde la pretensión de universalidad, aun a sabiendas de que se trata de una percepción de la verdad, no de La Verdad.

Sea como fuere, lo importante es reivindicar el reconocimiento de la subjetividad del periodista en contraposición a la falsa promesa de objetividad<sup>196</sup>. Si bien el periodista vivencia la realidad desde su subjetividad, su trabajo consiste en mantenerse alejado de la opinión. El ideal del periodismo seguirá siendo la objetividad, a sabiendas de que esta es imposible de alcanzar. Cuando un reportero escribe un artículo, cuando selecciona un fragmento de un suceso para inmortalizarlo con su cámara, no lo hace –siempre en principio– para compartir su parecer sobre lo acaecido con los lectores. “Eso no es información, es opinión” se pronuncia como mantra de la religión del buen periodista. Y Dios nos libre de los titulares y pies de fotos valorativos. “Opinión e información deben estar claramente delimitadas. Se observará siempre una clara distinción entre los hechos y las opiniones, evitando toda confusión entre ambas cosas”, establece el Manual de Estilo de RTVE<sup>197</sup>. La información se remite a los

---

<sup>196</sup> Tal y como manifiesta Cunningham en el texto citado anteriormente, los periodistas (y el periodismo) deben reconocer, con humildad y públicamente, que lo que hacemos es mucho más subjetivo y mucho menos distante de lo que el aura de objetividad implica (y el público quiere creer). Si dejamos de clamar que somos meros observadores objetivos, no va a acabar con las acusaciones de parcialidad, pero nos permitirá defender lo que hacemos desde una posición más realista, menos hipócrita (2003, traducción propia).

<sup>197</sup> *Manual de estilo de RTVE* (2016). Información y opinión. Espacios de opinión *Manual de Estilo de la Corporación RTVE*. [online]. Recuperado de

hechos, que no podrán ser interpretados como verdades absolutas, pues dependen de la vivencia que de estos tenga el periodista, pero tampoco supone la participación activa de su sentir. Las emociones deberán ser silenciadas para ceder la palabra a los datos.

El periodista no solo contempla, sino que atestigua y, al hacerlo, constituye su propia verdad, su propia narrativa. Es, por lo tanto, responsable de esta, y así lo evidencia al firmar su noticia. Cuando lo que aparece en la firma no es el nombre del autor, sino el de la agencia para la que trabaja o el del medio en el que publica, la responsabilidad se desplaza hacia el organismo como ente o empresa. La credibilidad de la noticia se instaure, en gran medida, en este hecho.

Sin embargo, vivimos en un mundo en el que las imágenes pierden el vínculo con su creador con una rapidez vertiginosa. Al volcar la imagen en Internet, y con ello dar la marca de salida al periplo que la fotografía llevará a cabo, el creador es consciente de que llegará un momento en el que su autoría desaparecerá de la imagen. No es posible controlar el uso que se le dará a dicha captura a priori. Cada día somos testigos de casos similares al que se expone: pensemos, por ejemplo, en la instantánea que nos lleva hasta el cuerpo sin vida del pequeño Aylan Kurdi (figura 39). El niño, que perdió la vida tratando de huir de la guerra, fue fotografiado por Nilüfer Demir, fotorreportera turca contratada por Doğan News Agency. Solo a algunos les será familiar este nombre, mientras que seguramente la mayoría podrá recordar aquella foto que despertó de una vez por todas la indignación por el tratamiento que se le había dado hasta el momento a los refugiados. La instantánea se hizo viral. Apareció en prensa, sí, pero su mayor difusión

---

[http://manualdeestilo.rtve.es/crtve/1-1-la-informacion-en-crtve/1-1-2-informacion-y-opinion-espacios-de-opinion/#\\_ftn1](http://manualdeestilo.rtve.es/crtve/1-1-la-informacion-en-crtve/1-1-2-informacion-y-opinion-espacios-de-opinion/#_ftn1).

vino de la mano de las redes sociales. Y, para los usuarios, el autor de la fotografía no era importante, porque la imagen tenía valor en sí misma.



Figura 39

*Sin título*, Nilüfer Demir (2015)

El concepto de autoría es otro de los grandes temas de la reflexión fotográfica. Si el fotógrafo se limita a congelar lo que percibe, y en la creación de la imagen participan tanto él o ella como el sujeto fotografiado, ¿qué nos lleva a asumir que la imagen *pertenece* al fotógrafo? Como señala Azoulay, la fotografía es el producto de un encuentro entre tres ciudadanos (fotógrafo, fotografiado y espectador) que no puede pertenecer a ninguno de ellos (2012, p. 13). Varios han sido los intentos de recuperar la figura del creador, no solo en la imagen informativa, sino en la fotografía en general.

Principalmente, porque el autor de la imagen es la fuente a la que se debe acudir para contrastar la información. Una captura de la que nadie se hace responsable puede ser verosímil, pero el público no podrá saber a ojos de quién lo fotografiado fue real.

Frente a esta problemática han surgido diferentes reacciones. Una de las apuestas ha sido integrar la información del autor en el código que da lugar a la imagen, de manera que todo aquel que comparta la instantánea esté haciendo lo propio con los datos del responsable de la misma. Esta propuesta, que tiene más que ver con la monetización de la imagen que con la preocupación por la integridad de la misma, puede ser utilizada como fórmula para estar en permanente contacto con la subjetividad responsable de la imagen. Otra de las alternativas al olvido del autor es Mine. Este colectivo habla de su trabajo con las siguientes palabras:

Cada día, billones de imágenes son compartidas *online*, desprovistas de su contexto original y significado. Sin embargo, cada imagen tiene una historia: alguien la hizo, es sobre una persona, lugar o cosa. Hoy en día, no hay manera segura de saber quién hizo una imagen o de qué se trata. Mine soluciona ese problema<sup>198</sup>.

Mine pone el punto de mira de nuevo la naturaleza cambiante de la fotografía. Dado que su referente no basta para definirla, esta plataforma propone asignar a cada imagen su historia original y atribuirle a su creador. El proyecto, que aún se encuentra en su etapa inicial, promete ser de gran

---

<sup>198</sup> “Every day billions of images are shared online, devoid of their original context and meaning. Yet, every image has a story: someone made it, it is about a person, place, or thing. Today, there is no reliable way to know who made an image or what it is about. Mine fixes that problem”. Extracto de la descripción del proyecto, disponible en <https://mmmine.com/about>. Traducción propia. Consultado el 23 de octubre de 2015.

utilidad para aquellos que quieran saber de dónde vienen las imágenes que consumen. Pero ¿realmente queremos saber?

En la mayoría de los casos, el público general no contrasta las imágenes que le llegan. No necesita saber el autor ni el contexto original de la captura, porque la fotografía funciona para el contexto en el que se sitúa y los datos referentes al autor le son indiferentes. Basta con que la instantánea ilustre algo con lo que el público se sienta identificado para que este la distribuya desde sus perfiles digitales, generando una nueva decodificación de la captura al tiempo que construye una barrera más en el camino que va desde la imagen como *esto es* a el *esto fue para mí*. Por lo tanto, la fe en que la representación realmente nos remita a lo real no se debe exclusivamente a la responsabilidad del fotógrafo para con la imagen, sino que debe situarse en otro nivel.

No podemos negar que el respaldo de un nombre conocido, ya sea el de un fotógrafo o el de una publicación, otorga a la imagen un halo de veracidad que influye en la percepción de lo real a través de ella. Nunca será lo mismo encontrar una información en portada de *The New York Times* que leerla en un blog anónimo. Pese a ello, los continuos casos de manipulación, los errores —recordemos el caso de la imagen de Hugo Chávez que publicó *El País*— y las suspicacias que provocan los intereses empresariales y las posibles presiones hacen que el aura de lo real se disipe poco a poco.

La pérdida de confianza en la información profesional ha sido paralela, al menos en los últimos años, al ascenso del periodismo ciudadano. Las bases son las mismas: la responsabilidad del autor para con lo sucedido otorga a la imagen una cierta autenticidad que, si bien nada tiene que ver con la objetividad, ayuda a que la captura sea percibida en su referente y no como representación. Sin embargo, la propia esencia del periodismo ciudadano hace que la figura del creador como unívoca se disuelva en la comunidad.

En la mayoría de ocasiones ni siquiera es posible identificar al autor, que oculta sus datos personales bajo seudónimos en el falso anonimato que proporciona Internet. No solo eso: una vez puesta en circulación, la información deja de pertenecer a una persona en concreto. La realidad de las redes sociales supone que el hecho de que una persona comparta una información no implica que esta sea la responsable de la misma. Basta con que el usuario esté de acuerdo con la información vertida o se sienta implicado con una imagen para que pulse el botón de compartir sin prestar demasiada atención a quién es responsable de lo que comparte. Es más: compartir no significa necesariamente responsabilizarse de lo compartido.

Bien es cierto que contrastar una información es una tarea relativamente sencilla gracias a los buscadores indexados. Basta con dirigirnos a nuestro motor de búsqueda favorito para dar con el origen de un testimonio o, al menos, para hallar la primera vez que fue compartido *online*. Pese a ello, pocos prestan atención a lo que difunden. La información circula hoy sin responsables. Y, sin embargo, si continua en movimiento pese a carecer de respaldos es, precisamente, porque un gran número de personas confía en lo que ve sin necesidad de asociar aquello que percibe a una subjetividad concreta.

Podríamos argumentar que, pese a la pérdida de credibilidad que ha experimentado la imagen fotográfica, sigue existiendo cierta fe en la objetividad de la imagen. La teoría de la transparencia del objeto fotográfico se debe, precisamente, a la ausencia de toda subjetividad. Si Internet elimina toda traza de autoría, ¿no nos acerca al ideal de la Fotografía? ¿Qué hace posible que el periodismo ciudadano sortee las cuestiones derivadas de la participación del autor en la construcción de la imagen? Y, sobre todo, ¿qué hace que el periodismo caiga en esta trampa? ¿Presentan periodismo ciudadano e información tradicional una manera distinta de percibir lo real

en lo fotográfico? Y más allá, ¿cómo afecta esta diferenciación a la apreciación estética de la fotografía de guerra?

La clave está, precisamente, en la diferenciación que hicimos previamente entre la responsabilidad del periodista como ciudadano y su responsabilidad como profesional. Los ciudadanos carecen de este segundo compromiso con lo real, por lo que su único enlace con lo que producen parte, necesariamente, de su condición de ciudadanos. Este hecho supone, además, sortear todo cuestionamiento sobre la intencionalidad de la imagen, o al menos lo hace en apariencia. Además, la responsabilidad del ciudadano hacia la información que produce no se ve mediada por una subjetividad externa: no existen editores ni comisarios que retengan la imagen. Lo que para el oficio de la prensa es un problema, pues implica la imposibilidad de contrastar la información, para el ciudadano es una ventaja. El periodismo ciudadano es entendido como un *mira lo que está pasando* formulado por una persona que está implicada de alguna manera con lo sucedido.

Mientras que al periodista se le exige ser invisible y lo más objetivo posible (dentro de las limitaciones que ya se han mencionado), el ciudadano simplemente expone las realidades de las que es testigo e incluso partícipe. Mientras que el periodista necesita vender su imagen para que sea publicada, el ciudadano solo tiene que recurrir a las redes sociales para alzar su voz. Esta realidad se traduce a una cuestión de tiempos: toda información hecha pública por un medio de comunicación *debe* ser contrastada, mientras que las capturas elaboradas por cualquier persona pueden saltar este requisito e incorporarse prácticamente de manera inmediata a la Red. Esta velocidad a la hora de compartir la imagen es clave a la hora de interpretar lo fotográfico como lo real.

Recordemos que previamente comentamos cómo uno de los motivos por los cuales la percepción de la fotografía dista de la percepción de lo real es,



precisamente, el desajuste temporal entre el momento en el que el evento tuvo lugar y el instante concreto en el que se percibe la imagen. Durante años, el tiempo transcurrido entre la apertura del obturador y el momento en el que la imagen llega al espectador era considerable. No solo por las limitaciones propias del medio, muchas de las cuales se solventaron con la aparición de lo digital, sino por el propio control que los medios de información tienen (o deberían tener) sobre las imágenes que publican. Pese a los avances, sigue existiendo un cierto desajuste entre el momento de captura de lo real y su puesta a disposición del público. Este retardo prácticamente desaparece en las imágenes compartidas en las redes sociales.

El ciudadano no tiene más que alzar su dispositivo móvil y, en cuestión de segundos, aquello que ha presenciado pasa a estar disponible para miles de ojos. El desajuste temporal se reduce a mínimos. Es más: aunque el tiempo pese sobre la imagen, y su frescura se pierda con el paso de los días; el hecho de que la imagen fuese publicada de manera *simultánea* a los eventos influirá notablemente en su percepción.

Más allá de las cuestiones temporales, una cierta ingenuidad nos lleva a creer que no existe intencionalidad en las imágenes publicadas por los miembros de una comunidad. La fe en la objetividad se ha desplazado hacia el ciudadano, y todo lo que anteriormente se atribuía al periodista hoy forma parte de la definición de la ciudadanía como informadora. Sin embargo, las nociones sobre subjetividad que hemos desarrollado para con el periodista se aplican invariablemente a toda percepción y, en consecuencia, la promesa de objetividad no es más que un espejismo. En el periodismo ciudadano tampoco existen verdades absolutas, solo veracidades subjetivas.

¿Qué nos lleva entonces a depositar nuestra confianza en las imágenes producidas por otros como nosotros? A las cuestiones temporales, que sin duda suponen un factor determinante, debemos sumarle otra premisa.

Mientras que el periodista trata de mantener una distancia con lo narrado, de manera que su trabajo se mantenga en las máximas de la información sin caer en la opinión, el ciudadano no se debe a esta distinción. Su papel no es el de analizar la situación ni crear una imagen que proporcione una idea general de un suceso: se limita a señalar hacia lo real al tiempo que es, en la mayoría de los casos, parte de esa realidad. Pensemos, por ejemplo, en las imágenes que se elaboran durante las manifestaciones. Si bien la prensa tiende a generar imágenes aéreas, en las que el lector pueda comprender de un vistazo la magnitud de la protesta, los ciudadanos utilizan las redes sociales para difundir otro tipo de escenas, muchas veces capturadas dentro del propio cauce de la concentración.

El ciudadano no reniega de su subjetividad, la expone sin complejos, habla en plural. La combinación de este efecto con las velocidades propias de la información que elabora el ciudadano ayuda a generar un halo de veracidad cada vez más ausente en la prensa convencional. Más aún: el hecho de que cualquiera pueda optar a este título genera una suerte de identificación entre público y autor, incluso en aquellos casos en los que el autor es desconocido.

En estos términos, el periodismo ciudadano no solo existe en la Red, sino que ha ido abriéndose paso en los medios de comunicación tradicionales. En lo que respecta a la imagen, son múltiples los casos de informaciones que se ilustran a partir de las capturas de aquellos que estuvieron presentes, ya sea por la ausencia de un profesional o por el contenido único de dichas escenas. Esta opción no está exenta de polémica: ¿Cómo se asegura la veracidad de una instantánea de estas características? ¿Debería retribuirse de la misma manera que se hace lo propio con el trabajo de un profesional? Sea como fuere, lo que sí parece seguro es que este tipo de imágenes facilitan la percepción de lo fotografiado por los vínculos con lo real que se

le atribuyen. Y estos nexos con la autenticidad parten de su urgencia, de su inmediatez y, por supuesto, de su estética.

Urgencia e inmediatez son dos características que, de nuevo, hacen referencia a la temporalidad de la imagen. La primera alude al apremio con el cual el testigo afronta el evento del que es partícipe a través de la imagen. La segunda, de otra parte, habla de la cercanía temporal entre el instante en el que algo sucede y el momento en el que esta realidad es compartida y percibida por nuevos testigos. La concordancia temporal entre lo sucedido y el instante en el que otro puede acceder a la información es prácticamente exacta. Sin embargo, la imagen no lleva inscrita su temporalidad, sus velocidades no se hacen evidentes a su público en sí mismas, sino que precisan de un tercer factor para hacerse notar. Es aquí cuando entra en juego el apartado estético de la imagen.

Solo mediante las características formales de la instantánea podemos acceder a la temporalidad de la misma. Es obvio que el hecho de que una imagen presente una determinada estética no implica a priori que la imagen haya sido producida con respeto a las máximas de inmediatez y urgencia que le otorgan su veracidad, pero también es cierto que son estas marcas las que dotan de veracidad a la fotografía. De esta manera, entran en juego factores como el medio y el lugar por el cual se distribuye la toma, la resolución de la misma, su composición —o la falta de ella—, pero también las palabras que acompañan a la imagen, los *tags* elegidos por el autor, etcétera.

En cualquier caso, la confianza en una imagen responde en gran medida a sus características estéticas. Este hecho, que se hace evidente para aquellas capturas elaboradas por testigos no profesionales, se traslada de manera inmediata a las tomas elaboradas por los reporteros. En la construcción *creer para ver*, la fe en la imagen parte, precisamente, de las decisiones estéticas

que toma el autor de la captura. Las características formales de la imagen portan información acerca de las condiciones en las que se realizó la captura, o al menos lo hacen en apariencia. La estética de la imagen nos traslada a su relación temporal con lo sucedido y esto, a su vez, permite el acceso de la percepción al referente. A medida que se alargan los tiempos, la imagen pierde la frescura que garantiza la fe de su público. Una captura bien construida, de colores y niveles perfectos, generará todo tipo de suspicacias. Sus características estéticas hablan de un proceso mucho más elaborado que el que lleva a cabo un testigo que decide transmitir aquello de lo que es partícipe. Habla de un tiempo de composición, de un tiempo de encuadre, de un tiempo de iluminación, de un tiempo de medición de la luz, de elección de distancia focal y profundidad. Habla de un tiempo de posproducción en el que la imagen será procesada para sacar el máximo partido a los datos presentes en ella. Habla también de un proceso de selección, pues el periodista busca siempre la imagen que sea capaz de resumir lo acaecido, aquella que tenga potencial para convertirse en símbolo. Todo ello sitúa a la imagen en conjugaciones pretéritas. El *esto es* se ve traducido a *esto fue* por el mero influjo de lo estético.

La vinculación de la estética con la credibilidad de la imagen no se limita a estos términos sino que, como es evidente, acaba vinculándose a la moral y, por lo tanto, a la responsabilidad del ciudadano para con lo sucedido. Esto nos traslada, de nuevo, al segundo precepto al que nos hemos referido. La responsabilidad del autor de la captura para con los hechos también se percibe a través de la constitución estética de la imagen. Una construcción lograda, como hemos mencionado, suele asociarse a tiempos expandidos, a la intervención del fotógrafo en la composición final de la imagen. La manipulación del ciudadano-referente a fin de obtener una imagen potente despierta un rechazo inmediato, pues se vincula a la ausencia de moral por

parte del profesional. No hablamos ya de si el reportero debía ayudar en lugar de apretar el disparador, como se ha planteado en multitud de ocasiones (basta recordar las famosas instantáneas de Nick Ut en Vietnam o las de Kevin Carter en Sudáfrica). Se trata, más bien, del trato que el fotógrafo da al fotografiado, de respetar sus derechos como individuo y ciudadano, de no cosificarlo para lograr una portada. Recordemos, por ejemplo, la célebre imagen con la que Nachtwey logró el World Press Photo en 1994 (figura 40). La imagen nos muestra un primer plano de un sobreviviente de la violencia de los hutus en Ruanda. Ante la sospecha de que era simpatizante de sus *enemigos* los tutsi, los propios hutus decidieron tomar represalias en su contra. El retrato, como cuenta anecdóticamente el también fotoperiodista Emilio Morenatti<sup>199</sup>, fue fruto de una ráfaga de instantáneas. Todo el mundo hizo su captura y se marchó, mientras que Nachtwey persistió hasta que logró la imagen que quería conseguir. La fórmula utilizada para conseguir la ansiada imagen icónica, aquella que da valor al hombre como periodista, es la misma que hunde al hombre como ciudadano.

Huelga decir que el periodismo ciudadano no queda exento de esta problemática. La inmediatez de la imagen no garantiza, ni mucho menos, la ética de la misma. Es más, la ausencia de cualquier código deontológico, sumada a la inexistencia de un sistema de verificación y *censura* puede llevar a la publicación de imágenes que no respeten el derecho de los ciudadanos como objeto de la imagen. Es más: algunas de las instantáneas elaboradas por no profesionales tienen como finalidad, precisamente, vejar al retratado, y su difusión no hace más que prolongar esta tortura. Es el caso de las instantáneas que salieron de la prisión de Abu Ghraib, así como de las

---

<sup>199</sup>Morenatti, que reconoce el valor de Nachtwey como fotógrafo, cuestiona su valor humano. El fragmento al que hacemos referencia comienza en el minuto 25:45 de este vídeo: <https://vimeo.com/17586488>. Consultado el 28 de octubre de 2015.

capturas elaboradas a modo de trofeo por los integrantes del conocido como The Kill Team<sup>200</sup>.



Figura 40

*Ruanda, James Nachtwey (1994)*

El hecho de que la estética se vincule a la falta de moral no deja de ser una cuestión relacionada con la credibilidad, como ampliaremos en la segunda parte, y, al resumirse en un asunto de relación entre ciudadanos, al ámbito de lo político. Una estética cuidada genera desconfianza, y esta lleva, a su vez, a dificultar el acceso a la realidad representada. Una buena fotografía provoca rechazo porque se presupone lacrada. Analizaremos con mayor detenimiento la vinculación entre estética y falsedad más adelante, pero, de momento, basta con ver cómo el planteamiento estético vuelve a estar vinculado a la ética en términos de responsabilidad ciudadana del periodista.

---

<sup>200</sup> La información sobre los hechos perpetrados por este grupo de soldados estadounidenses fue publicada en la revista *Rolling Stone* el 27 de marzo de 2011. Se puede consultar en <http://www.rollingstone.com/politics/news/the-kill-team-20110327>.

Ahora bien, no solo el fotógrafo es ciudadano, y la responsabilidad no pesa solo sobre su espalda. Hemos visto que el acto fotográfico, lejos de estar reducido al encuentro entre la cámara y lo real, se prolonga hasta el mismo momento en el que la imagen es percibida por un espectador. Dar testimonio de algo no sería posible si el testigo no se dirigiese a los sentidos de una tercera persona, de alguien que ansíe saber. El público constituye, por lo tanto, la etapa final de la vida de la imagen y, en consecuencia, también es partícipe en la construcción de la credibilidad de la misma. Pese a lo que se ha desarrollado hasta el momento, ninguna captura es más que en su percepción y, en este sentido, la figura del espectador comparte la carga de responsabilidad a la que hemos hecho alusión a lo largo de este texto.

La credibilidad de la fotografía depende también, en este sentido, del espectador, de su trasfondo y de sus vivencias, de la mirada que dirija a la imagen. Si volvemos a Azoulay, es su *deber* como ciudadano reconocer al otro fotografiado, ver a través de la imagen, contemplar a la persona y no al objeto. Y, como ella misma señala, este proceso solo es posible gracias a una serie de aptitudes que el público debe adquirir para que la relación entre ciudadanos de la fotografía sea, de facto, una relación entre iguales.

El espectador no solo cobra un rol activo en esta nueva perspectiva sobre la imagen fotográfica, sino que, además, es su deber. Tiene una responsabilidad hacia los otros miembros de la comunidad de lo fotográfico que solo puede cumplir si se implica en la contemplación de la imagen, si se hace responsable de lo que ve. Azoulay entiende la imagen como algo que va más allá de una impresión sobre papel —o una diapositiva en una pantalla retroiluminada—; la fotografía contiene eventos completos, sucesos de los que solo se nos muestra un pequeño fragmento que sirve como base para reconstruir lo sucedido. “La fotografía lleva el sello de la prueba

fotográfica, y la reconstrucción de este evento requiere más simplemente identificar lo que se muestra en la fotografía. Uno tiene que dejar de mirar a la fotografía y, en su lugar, empezar a verla<sup>201</sup>” (2012, p. 14).

Ver en lugar de mirar. No se trata de contemplar pasivamente, nos dice el texto, sino de tomar partido, de observar atentamente la imagen y ser capaces de extraer toda la información que contiene. Porque, por mucho que la cámara nos muestre el tiempo congelado, la acción que aparece inscrita en la fotografía tuvo una temporalidad. Y a nosotros, como espectadores, como miembros de esta ciudadanía, nos corresponde ir más allá de lo que se nos muestra. Es nuestro deber analizar las huellas, seguir su rastro y hallar la verdad de lo representado. Además, acota Azoulay, este gesto no debe ser entendido como parte de un comportamiento estético, pues se trata, necesariamente, de una aptitud cívica. No atiende a la contemplación de la imagen como representación, sino que se trata de una habilidad propia del ciudadano de la fotografía, que debe ser aprendida y perfeccionada para que el sistema se mantenga estable. Es nuestro deber, como ciudadanos, aprender a descifrar las imágenes, reconstruir sus temporalidades y valorar los fueros de campo. Pero no lo hacemos como parte de un proceso estético, sino como política. Azoulay vuelve, así, a Benjamin, y nos invita a leer a través de la imagen.

Creer, por lo tanto, parte de una postura activa. No se trata de recibir con pasividad la imagen, asumir que algo ha sido y esperar a que se produzca la epifanía del referente ante nuestra mirada. Se trata de dirigir nuestra atención al objeto fotográfico, romper las barreras que nos separan de lo real y, así, lograr percibir lo real representado, ver lo fotografiado y

---

<sup>201</sup> “The photograph bears the seal of the photographic event, and reconstructing this event requires more than just identifying what is shown on the photograph. One needs to stop looking at the photograph and instead start watching it”. Traducción propia.



vincularnos, por lo tanto, a aquello que observamos. Esta es, al menos, la finalidad de la fotografía informativa: que el público sea testigo activo de lo sucedido.

Crear para ver. Y, para creer, la fotografía debe cumplir una serie de requisitos que, a la larga, se resumen en un compromiso estético. Como hemos visto, la cámara ya no es garante de objetividad. No solo porque nunca lo ha sido, sino porque, a las controversias propias del registro de lo real, se le suman los planteamientos derivados de la incorporación de la imagen digital a la fotografía. La tradición tampoco puede aportar demasiado a la imagen. Los parámetros que una vez midieron la relación del ser humano con las imágenes que producía a través de la cámara oscura se han visto modificados irrevocablemente. Estas variaciones en la lectura y comprensión de la imagen son fruto de las turbulencias ocasionadas no solo en su apartado técnico —la aparición de la fotografía digital, la influencia de programas de posproducción— sino también en la propia manera de entender la realidad. Además, los cambios se aplican retrospectivamente. Instantáneas que otrora nos parecían de una rotunda objetividad, hoy se plantean como construcciones. Ni las primeras fotografías de guerra se salvan de este recelo: incluso Fenton cambió —o hizo cambiar— las balas de lugar para conseguir la captura que andaba buscando (figura 65). La promesa de imparcialidad del hombre tras la cámara tampoco es suficiente, aun cuando cuente con el respaldo de las publicaciones más relevantes del panorama informativo. Una instantánea anónima, no verificada y no rastreable puede tener más valor que la captura más perfecta llevada a cabo por el fotoperiodista más experimentado y respetado. La responsabilidad del testigo para con su testimonio no es, en definitiva, un rasgo definitorio de su credibilidad. Puede que conocer la fuente pueda interpretarse como un apoyo para creer en lo que vemos, pero

en la mayoría de los casos funciona a la inversa: dependiendo del lugar desde el que se difunda la imagen, presentaremos más recelo a la hora de entenderla como verdad.

Los elementos que antes fueron pruebas ineludibles de la verdad de la fotografía hoy yacen entre recelos y suspicacias. El espectador ha adoptado el rol del incrédulo Tomás: nos hace falta más que un testimonio para creer en que algo es real. Y no nos basta con ver las huellas que un hecho deja tras de sí: necesitamos meter el dedo en la herida abierta para asegurarnos de que nuestros ojos no nos engañan. Sin embargo, la misión del fotoperiodismo sigue siendo de vital importancia para el desarrollo de nuestra sociedad. Sin periodismo no hay democracia, que se suele decir. Necesitamos las imágenes para conocer realidades que nos son ajenas. Pero, al mismo tiempo, necesitamos creer en la imagen para percibir a través de ella y que nuestro conocimiento se traslade hacia el referente, sin detenerse en la imagen como representación, como objeto estético.

Se hace evidente que el factor estético no es el único que interviene en la percepción la imagen como fragmento de lo real, pero su peso en la interpretación final de la misma no es nada despreciable. La estética está vinculada con la temporalidad de la fotografía, y ya hemos visto cómo urgencia e inmediatez son considerados como avales de una realidad alejada lo máximo posible de la subjetividad, esto es, lo más *imparcial* posible. Dentro del mundo de la información, el código ético del periodismo nos mantiene en zona segura: el deber que tiene el reportero hacia la verdad, unido al proceso de autenticación de cada noticia a la que se da voz desde un medio, son más que suficientes para que nuestra fe en la representación como camino más corto hacia lo real se fortalezca. Sin embargo, en una época en la que la mayoría de las imágenes vuelan libres de ataduras de fuentes y contextos, en un mundo en el que las capturas se aíslan y

multiplican al tiempo que dejan atrás nombres y firmas, la apuesta por defender férreamente los presupuestos del periodismo deja de ser suficiente.

Quizás sea este el motivo que ha llevado a replantear los valores estéticos de la imagen de prensa. Si los códigos y máximas que se han seguido hasta ahora flaquean, no queda otra que adoptar una nueva forma de crear imágenes para continuar en ella con la labor informativa. La conocida como estetización del fotoperiodismo debería ser entendida como ese momento de tránsito en el que los informadores tratan de encontrar nuevos recursos, conceptos, medios y contextos para continuar con su labor: desvelar la verdad.

## 7. Conclusiones parciales

A lo largo de esta primera sección hemos planteado multitud de ideas de las cuales partiremos en la segunda mitad de esta investigación. Por este motivo, es necesario realizar un breve repaso a las cuestiones que han sido desarrolladas, a fin de que estas establezcan los puentes necesarios para continuar nuestro análisis en la reflexión acerca de la experiencia estética en la fotografía de guerra.

Comenzamos esta indagación planteando una dualidad que, en definitiva, es la que mantiene la división entre arte y documento. La fotografía de una pipa, concluíamos, no será nunca la pipa que muestra, sino su representación. Incluso cuando una imagen trata de enlazarnos con su referente, como ocurre en el caso de las instantáneas creadas con fines informativos, la toma constituye una realidad en sí misma. Bien es cierto que toda captura gira en torno a un instante de lo real, pero este se ve sometido a tantos filtros, es ocultado entre tantas capas que, en la percepción final, apenas es posible reconocer aquello que *fue*.

El hecho de que la tradición entendiese la fotografía como el desvelamiento de lo real llevado a cabo por la propia naturaleza (lo que le valió su estatus como documento y prueba) se debe a una concepción simplista del gesto fotográfico, reducido al momento en el que la luz es atrapada y fijada por el aparato. Sin embargo, tal y como hemos demostrado, la gestación del objeto que finalmente percibe el público no puede reducirse al momento del registro objetivo de lo real, sino que se trata de un proceso complejo en el que intervienen varios elementos. Cada uno de estos componentes nos aleja

de la fe ciega en el automatismo de la cámara, del mismo modo que la distancia aumenta exponencialmente con el desarrollo de la tecnología y la aparición de lo digital. De esta manera, hemos llegado a entender que la imagen no solo no es el registro objetivo de lo real –algo que, de hecho, nunca ha sido–, sino que, además, la toma resultante siempre ha sido una forma de representación mediada por la subjetividad. Al mismo tiempo, se evidencia que la fotografía posee una naturaleza mutable, que se ve fácilmente afectada por el cambio de canal en el que se muestra y cuya percepción depende del tipo de atención con la que se acuda a ella.

En este sentido, la fotografía ofrece la posibilidad de entender la imagen estéticamente, sin que ello signifique, como hemos visto, que el detonante de la experiencia estética se encuentre en la realidad representada. Esto nos permite alejarnos de la problemática moral, pues ya no se trata de entender como bella una realidad sufriente, sino de deleitarse en su representación. Sin embargo, la imagen mantiene un nexo con lo real que no debemos despreciar, por mucho que hayan cambiado las circunstancias en las que se da y por las que accedemos a él.

La caída en desgracia de la transparencia de la fotografía no implica, sin embargo, que no podamos recurrir a la imagen como documento de valor informativo. Sin embargo, tal y como hemos argumentado, es necesario trasladar la confianza depositada en su valor probatorio del automatismo del dispositivo al compromiso del fotógrafo con el inconsciente óptico. Si el fotoperiodismo quiere mantener el valor informativo de la imagen debe de hacerlo, en consecuencia, a través del reconocimiento de la subjetividad de aquel que elabora la captura. De esta manera, el reportero se hace responsable de su información, y evidencia a su público que la imagen que les proporciona no es lo Real, sino su interpretación de los eventos que él mismo presencié.

### Conclusiones parciales

Ha quedado demostrado, en definitiva, que la posibilidad de atender estéticamente a una fotografía de guerra no solo no es inmoral, sino que está en la propia esencia de lo fotográfico. Esto abre el camino a que la imagen del sufrimiento pueda causar deleite sin que ello implique, a priori, un problema moral. De esta manera podemos avanzar hacia el segundo estadio de esta investigación, en el que indagaremos acerca de la experiencia estética en la fotografía de guerra.



## Segunda parte





## 8. La estetización de la fotografía de guerra

Fotografiar es estetizar. Toda la luz reflejada que es sometida al proceso de creación de la imagen fotográfica es alterada, de tal manera que, más que dirigir nuestra mirada hacia aquello que *fue*, genera otra realidad: la del propio objeto fotográfico. Si bien hemos aceptado las posibilidades estéticas en la mayoría de las propuestas realizadas a través de este medio, toda aprobación se torna rechazo cuando entendemos que el instante al que nos vincula la cámara no *debería* ser interpretado como objeto estético. El momento en el que reconocemos una realidad doliente como el fragmento real del que se alimentó la cámara para dar lugar a un producto fotográfico es el segundo en el que repudiamos la eventualidad de atender a dicha imagen estéticamente.

El rechazo se produce en un doble nivel. La posibilidad de percibir estéticamente una fotografía de guerra entra en conflicto con las leyes de la moral. Como consecuencia de este sentir, el espectador traslada la atención de su experiencia hacia aquello que, considera, hace posible la fruición: la estetización de dicha realidad. Sin embargo, tal y como hemos considerado en la primera mitad de este escrito, la mirada del público también participa de la creación de la imagen fotográfica y, en consecuencia, de su giro hacia lo estético. De esta manera, estetización y percepción estética van de la mano y forman parte de un mismo todo.

Pero ¿de qué hablamos cuando mentamos el proceso de estetización de la fotografía de guerra? ¿De su inclusión en los circuitos del arte? ¿De la manipulación de lo real en pos de lo espectacular? A través del desarrollo que hemos realizado en los capítulos previos, se ha planteado la posibilidad

de atender a la fotografía de guerra como objeto estético, lo cual nos permitía, a su vez, considerar la posibilidad de una experiencia estética placentera en la contemplación de la imagen como representación. No obstante, ¿parte esta fruición de la idea de lo bello o, al ser capturas plenas de sufrimiento, debemos considerar su vinculación a otra categoría? ¿Qué tipo de experiencia produce? Y, de otra parte, ¿qué implicaciones sociales y políticas puede tener la construcción de una toma capaz de causar deleite?

Para dar respuesta a estos interrogantes es necesario hallar la solución a una cuestión que se formula como base de la problemática que nos concierne. Hemos hablado de la vinculación entre el proceso de estetización y la posibilidad del auditorio de atender estéticamente a una imagen, pero ¿en qué consiste exactamente la experiencia estética? Como espectadores, advertiremos que existe cierto paralelismo entre la idea de *estetización* y la de *embellecimiento*. La mayoría de las capturas que han sido tachadas de inmorales por su contenido estético nos trasladan a la realidad de la guerra al tiempo que proporcionan cierto agrado. Pero ¿es posible entender como análogos lo estético y lo bello? ¿Por qué se produce esta identificación? Y, por último, ¿cómo afecta a la fotografía de guerra?

A lo largo de esta primera sección trabajaremos varias ideas que son necesarias para afrontar la problemática a la que tratamos de dar respuesta. A modo de introducción plantearemos una definición de lo que supone experimentar algo estéticamente para, posteriormente, considerar la posibilidad de entender la fotografía desde esta óptica. Esto nos permitirá, al mismo tiempo, volver a preguntarnos dónde se sitúa el origen del interés estético de una captura, es decir, si la atención se dirige al referente o si, por el contrario, se fija en la fotografía como objeto. En este punto nos detendremos en las posibilidades de manipulación de la fotografía, así como en la problemática derivada de la estetización de la imagen como una forma

de cambiar la percepción que se tiene de la guerra. Para terminar, profundizaremos en aquellos motivos que hacen que seamos capaces de sentir placer estético frente a una instantánea de guerra.

## 8.1 Del documento a la expresión

A lo largo de la primera parte hemos contemplado la posibilidad de la experiencia estética en cada estrato del gesto fotográfico, pero no hemos llegado a ahondar en la naturaleza de su desarrollo, ni se ha considerado el tipo de experiencia que se produce en la contemplación de la imagen. ¿En qué consiste, entonces, el giro hacia lo estético de la imagen documental? Y, más aún, ¿cómo podríamos definir la esencia de lo estético? Resulta sumamente complejo establecer un único sentido en el que pueda ser interpretada la promesa de una experiencia estética: existen tantas definiciones como autores han abordado esta temática. En la actualidad, y por norma general, se asocia al ámbito de lo artístico (sin que esto suponga, por otro lado, que la posibilidad de lo estético quede copada por el arte). Antes de que el pensamiento ilustrado ligase ambos conceptos, se consideraban estéticos ejercicios alejados de lo que hoy subsumimos a la práctica artística. Durante los últimos años, la posmodernidad ha traído consigo la estetización de elementos que previamente no se consideraban como tales<sup>202</sup>: hoy usamos el término arte para definir piezas que jamás

---

<sup>202</sup> Podemos aludir a esta problemática a través de los planteamientos de Arthur Danto. En *La transfiguración del lugar común: Una filosofía del arte* (1981), el autor plantea qué es lo que hace que sea posible distinguir entre las obras de arte y el resto de los objetos. Danto comienza su recorrido aludiendo a Duchamp, quien logró que un urinario quedase transfigurado en obra de arte. En esta época, señala,

los objetos transfigurados estaban tan sumergidos en la banalidad que su potencial para la contemplación estética permanecía bajo vigilancia incluso después de la metamorfosis. De esta forma, la pregunta sobre qué les hacía ser obras de arte se podría abordar sin tener en cuenta ningún tipo de consideración estética (2002, p. 15).

Todo juicio estético presupone “que aquello a lo que se aplica es ya una obra de arte, por muy inescrutables que sean las diferencias entre éstas y los meros objetos, no siendo éstos lógicamente susceptibles de tal predicado en tanto que clase” (2002, p. 23). Este hecho permite que todo objeto perteneciente al mundo de las meras cosas pueda ser extraído de él y colocado en el panorama artístico. Sucede así con la *Brillo Box* de Warhol (1964) y con tantas otras obras que, a nivel perceptivo, son los objetos que representan, lo que evita cualquier diferenciación posible entre obra de arte y objeto. Lo que cambia, dice Danto, es la atención que les prestamos: “Pero si nos fijamos en lo mismo en lo que nos habíamos

habrían sido designadas así años atrás. Del mismo modo, la idea de lo estético se ha trasladado de una identificación con una experiencia placentera producida por la belleza en una representación artística a admitir cualquier tipo de vivencia, hasta tal punto que actualmente se consideran como estéticas también las experiencias como el terror, la repulsión y, por qué no, la indiferencia.

Es necesario, por lo tanto, aclarar a qué nos referimos cuando mentamos la experiencia estética, y en qué se diferencia esta de cualquier otro tipo de vivencia. Partiremos de una máxima: la experiencia estética que nos interesa es la del espectador. Sortearemos, de esta manera, el debate moral que pueda surgir en torno al deleite que pueda experimentar un fotoperiodista cuando comparte espacio y tiempo con los horrores que relata. Nos centraremos, por lo tanto, en la posibilidad de atender a una fotografía de guerra como objeto estético, capaz de despertar una experiencia placentera. Y esto nos remite al público como último engranaje en la cadena que propicia la creación de la fotografía. Es necesario hacer esta distinción porque la mayoría de las propuestas teóricas conciben la experiencia estética tomando como punto de partida la figura del creador<sup>203</sup>. Por este motivo, recurriremos a aquellas reflexiones que prestan especial atención al público

---

fijado antes de su transfiguración, el único cambio habrá sido la adopción de una postura estética a la que, en teoría, podíamos haber llegado antes” (2002, p. 151). Por lo tanto, “descubrir que es una obra de arte significa que tiene unas cualidades a las que atender de las que su homólogo sin transfigurar carece, y que nuestra respuesta estética será distinta” (2002, p. 152). Frente al formalismo, Danto asegura que lo artístico no está relacionado con las propiedades sensibles de la obra, sino que dependen de la interpretación que se les dé y, en consecuencia, están vinculadas a la historia del arte. Años después, el diagnóstico de Danto sería más tajante: el arte ha muerto. Así lo proclama en *El final del arte* (1995).

<sup>203</sup> Ya planteamos esta cuestión cuando consideramos, en la primera mitad, la importancia de la experiencia estética del espectador. Vimos, a través de Tatarkiewicz, que una de las características del siglo XX es que se había comenzado a definir lo artístico como aquello capaz de producir una experiencia estética, pero dicha vivencia era diseñada por el creador de la obra, lo cual imposibilita la libre interpretación de la imagen.

a la hora de definir en qué consiste dicha vivencia. En este sentido, la descripción que esgrimamos tendrá que dar respuesta a qué significa percibir un objeto como estético, pues solo a partir de la respuesta podremos considerar qué significa atender a la fotografía de guerra estéticamente.

Para responder a esta pregunta retomaremos la teoría que Mikel Dufrenne desarrolló en *Fenomenología de la experiencia estética*, pues su reflexión gira en torno a la intención declarada de describir la experiencia estética del espectador. Aun así, la figura del artista y su papel en la creación de la obra de arte no queda relegada al olvido: el filósofo da prioridad al público como elemento imprescindible en la consagración de la obra, pero reconoce que el primer paso ha de darlo el artista y que, tal y como él mismo aclara,

la experiencia del creador y la del espectador no se da sin comunicación: pues el artista se hace espectador de su obra a medida que la crea, y el espectador se asocia al artista al reconocer su actividad en la obra (1953, p. 18).

Para Dufrenne, tal y como veíamos en la primera parte, la definición de la experiencia estética ha de partir de objeto que la produce, al que denominaremos objeto estético, que no puede ser entendido más que como correlato de la experiencia estética (1982, p. 20). Entre ambos conceptos, experiencia estética y objeto estético, se genera una suerte de círculo vicioso. Es este el mismo que se plantea al analizar la relación entre el objeto y el sujeto, asumido por la fenomenología y reinterpretado como intencionalidad; entendida esta a la manera de la relación entre *noesis* y

*noema*<sup>204</sup>, los dos momentos del acto perceptivo expuestos por el principal pensador asociado a la fenomenología trascendental, Edmund Husserl.

Antes de continuar avanzando, es necesario acotar que, como ya hemos anticipado, en la propuesta de Dufrenne, objeto estético no es un sinónimo de obra de arte, si bien considera que toda obra de arte contiene un objeto estético en potencia. El objeto estético queda definido, según su propuesta, como objeto percibido desde el enfoque de la estética, es decir, “percibido en tanto que estético” (1982, p. 9). Por lo tanto, reconocemos una obra como objeto estético al ser testigos de la experiencia estética que suscita, y la consideraremos objeto estético solo porque sabemos que requiere este tipo de percepción. La obra de arte solo alcanza la totalidad de su ser al ser percibida como objeto estético, pues, tal y como argumenta Dufrenne,

la obra de arte, por muy indudable que sea la realidad que le confiere el acto creador, puede tener una existencia equívoca porque es su vocación el trascenderse hacia el objeto estético en el cual alcanza, con su consagración, la plenitud de su ser. Interrogándonos sobre la obra de arte, descubrimos el objeto estético, y será necesario hablar de la obra en función de este objeto (1982, p. 45).

En la propuesta teórica de Dufrenne, la experiencia estética es siempre una experiencia ligada al fenómeno de la percepción. La estetización de la fotografía de guerra va dirigida, entonces, a generar una obra que pueda ser percibida en cuanto que estética, y no solo en su referente. Pero es la obra la que reclama este tipo de captación. Al tiempo que se reconoce la subjetividad de su público, que se adentra en la percepción de la obra desde sus propias circunstancias, se evita la deriva relativista al establecer la

---

<sup>204</sup> El primer término hace referencia al cómo se da un objeto en la percepción, mientras que noesis apunta al acto por el cual la conciencia se refiere a un objeto.



iniciativa del objeto estético como ancla. En cualquier caso, tal y como aclara el autor, la apreciación estética es “la percepción por excelencia, la percepción pura, que no tiene otro fin que su propio objeto” (1982, p. 25). En esta afirmación es posible encontrar reminiscencias a la definición kantiana de la experiencia estética, a la que se le atribuye como característica esencial el desinterés estético sobre el cual profundizaremos más adelante. El objeto estético se muestra en una percepción que no busca, a priori, una acción ni una reacción basadas en la reflexión, sino la pura percepción, que, para Dufrenne, no es otra cosa que abrirse a lo sensible. La estetización de la fotografía de guerra consistiría, en estos términos, en modelar la imagen hasta lograr que se constituya un objeto estético en potencia. No obstante, la percepción estética entrañaría, si persistimos en la teoría de Dufrenne, un problema esencial: la imagen documental debería deshacerse de su faceta informativa, que quedaría suprimida al percibir el objeto fotográfico como objeto estético. Se perpetúa, así, la diferenciación entre objeto significativo y objeto estético que planteábamos en la primera parte de este escrito.

Dufrenne añade, además, una connotación positiva a la posibilidad de la experiencia estética: para el autor, “la estética implica ocio” (1982, p. 15) y, aunque el objeto estético puede transmitir emociones generalmente clasificadas como negativas, “debe expresarlo con alegría” (1982, p. 16). De esta manera, toda experiencia estética acaba asociándose con algo positivo, pues en el fondo está vinculada al juego<sup>205</sup>: podemos sufrir con una película

---

<sup>205</sup> La idea del juego cuenta con una fuerte presencia en la historia de la estética. De entre todos los autores que hacen mención al juego como apartado significativo de lo estético, nos remitiremos a la obra de Kant, Schiller y Gadamer como prueba de la importancia que este planteamiento tiene para el pensamiento. En la *Crítica del Juicio*, Kant considera que las facultades de conocer, puestas en juego mediante esa representación, están aquí en un juego libre, porque ningún concepto determinado las restringe a una regla particular de conocimiento. Tiene, pues, que ser el estado del espíritu, en esta representación, el de un sentimiento del libre juego de las facultades de representar, en una representación dada para un conocimiento en general. (2005, 149)

La concordancia de la imaginación y el entendimiento, en tanto que libre e indeterminada, define el gusto como sentido común. Es por ello que el juicio de gusto es comunicable y válido universalmente, ya que el libre juego es común a todos los seres humanos. Pese a las numerosas ocasiones en las que Kant hace referencia al juego en la *Crítica del Juicio*, el filósofo no llega a concretar el sentido con el que hace uso de este término. Sin embargo, podemos apreciar cómo libertad y subjetividad son características esenciales de su idea de *juego*.

Schiller retoma el concepto de juego para enfatizarlo en su propuesta filosófica. En su planteamiento, la idea de juego cobra especial relevancia pues, tal y como él mismo sostiene, “el hombre solo juega cuando es hombre en pleno sentido de la palabra, y solo es enteramente hombre cuando juega” (199, p. 241). Sobre su filosofía, Brigitte E. Jirku dirá que se trata de que “de manera lúdica, el hombre intenta alcanzar el equilibrio entre fuerzas impulsivas e impulsos contradictorios. El progreso interior del ser humano depende en gran parte del elemento lúdico y de cómo lo sepa desarrollar” (2011, p. 11).

En *Cartas para la educación estética del hombre* (1794), Schiller expone que el ser humano se rige por dos instintos diferenciados: el sensible y el formal. Estos dos impulsos, de naturaleza contraria, se relacionan de manera dialéctica. Así, la única vía posible para superar su oposición es la incorporación de un tercer elemento que, en el caso de Schiller, será, precisamente, el impulso de juego, en el que los dos impulsos referidos anteriormente obran de manera conjunta. El tercer impulso definido por Schiller queda al margen de las restricciones impuestas por la naturaleza y de la problemática moral, motivo por el cual el filósofo decidió otorgarle el título de *juego*. No en vano, el juego será para él “todo lo que no es ni subjetiva ni objetivamente arbitrario y que, sin embargo, no coacciona ni interior ni exteriormente. (1999, p. 235). Aquello capaz de despertar el impulso de juego será, como no podía ser de otra manera, la belleza, a la que Schiller se referirá como *forma viva* (1999, p. 231). Así, “el hombre se comporta con lo agradable, con lo bueno, con lo perfecto, solo con seriedad. En cambio, juega con la belleza” (1999, p. 237).

El juego y, por lo tanto, la belleza, quedan en Schiller estrechamente ligadas a la libertad, pues “en cuanto dos impulsos fundamentales contrapuestos actúan en el hombre, pierden ambos su carácter coaccionante, y la contraposición de dos necesidades da origen a la libertad” (1999, p. 279). La actividad estética puede conducirnos, además, hacia la idea de humanidad pues, según interpreta Schiller, la belleza la hace posible para después dejar a nuestra libre voluntad la posibilidad de realización de dicha humanidad (1999, p. 292).

Gadamer sigue el precedente sentado por Schiller y otorga al juego un papel fundamental en su pensamiento estético. En el planteamiento que realiza en *La actualidad de lo bello* (1977), el componente lúdico cobra especial relevancia, pues, como el propio autor expone, “el juego es una función elemental de la vida humana, hasta el punto de que no se puede pensar en absoluto la cultura humana sin un componente lúdico” (1991, p. 66). Considera, así, el juego humano como parte imprescindible del arte en su faceta de impulso libre, pues el juego no está vinculado a ningún fin, sino que es fin en sí mismo. En este sentido,

Lo particular del juego humano estriba en que el juego también puede incluir en sí mismo a la razón, el carácter distintivo más propio del ser humano consistente en poder darse fines y aspirar a ellos conscientemente, y puede burlar lo característico de la razón conforme a fines. Pues la humanidad del juego humano reside en que, en ese juego de movimientos, ordena y disciplina, por decirlo así, sus propios movimientos de juego como si fuesen fines (1991, pp. 67-68).

En el juego se establece una suerte de racionalidad libre de fines. Aplicado al mundo del arte, consideraríamos como tal “algo es referido como algo, algo que no sea nada conceptual, útil o intencional, sino pura prescripción de la autonomía del movimiento” (1991, p. 70). Además, todo juego cuenta con un carácter autorrepresentativo, pues jugar

de terror, pero lo hacemos porque *nos gusta* pasar miedo; podemos vivir una experiencia límite en una montaña rusa, pero lo hacemos porque nos aporta cierto placer. Lo mismo ocurre con la fotografía documental: si la consumimos es, precisamente, porque hallamos en su contemplación una suerte de deleite. El origen de la experiencia estética puede establecerse en distintos niveles, como detallaremos a continuación, pero siempre tendrá un nexo común en lo que respecta al ámbito que nos ocupa: la posibilidad de que esta vivencia sea placentera.

El enfoque de Dufrenne no es el único que vincula estética y placer. Desde el estudio hermenéutico, H. R. Jauss propone una definición de la experiencia estética del lector. Tal y como queda recogido en *Experiencia estética y hermenéutica literaria* (1977),

en su aspecto receptivo, la experiencia estética se diferencia del resto de las funciones de la vida por su especial temporalidad: hace que se «vea de una manera nueva», y, con esta función descubridora, procura placer por el objeto en sí, placer en presente; nos lleva a otros mundos de la fantasía, eliminando, así, el tiempo perdido. En su aspecto comunicativo, la experiencia estética posibilita tanto el usual distanciamiento de roles del espectador con la identificación lúdica con lo que él debe ser o le gustaría ser; permite saborear lo

---

es siempre *participatio*. De esta manera, Gadamer introduce un nuevo modelo de espectador, que se aleja del mero observador pasivo para formar parte del juego. El juego en Gadamer será, como bien plantea Marzán Trujillo (1999), “autorrepresentación, como un acontecer —carente de finalidad y repleto de posibilidades- que supera y envuelve a los sujetos que lo juegan” (p. 315).

En la reflexión filosófica acerca de la imagen fotográfica también se recurre al juego en su relación con la libertad. Así lo hace Vilém Flusser, quien, recordemos, plantea el proceso fotográfico como un juego del hombre contra el aparato. Este planteamiento queda evidenciado en el siguiente fragmento de su *Filosofía de la fotografía*:

La cámara no es una herramienta, sino un juguete, y el fotógrafo no es un trabajador, sino un jugador: no Homo faber, sino Homo ludens. Sin embargo, el fotógrafo no juega con sino contra su juguete. (...) El fotógrafo está dentro del aparato y entrelazado con él (2001, p. 28).

que, en la vida, es inalcanzable o lo que sería difícilmente soportable; ofrece un marco ejemplar de relaciones para situaciones y funciones, que pueden adoptarse mediante una mimesis espontánea o imitación libre, y, por último, ofrece la posibilidad – frente a todas las funciones y situaciones- de comprender la realización en sí misma como un proceso de formación estética (1992, p. 40).

La experiencia estética quedaría definida, en estos parámetros, como el acontecer inmediato en el que sentimos placer y emoción, adquirimos conocimiento y elaboramos un juicio acerca de la obra que presenciamos. Vemos, así, que experiencia estética y placer van de la mano. Ahora bien, ¿qué ocurre en aquellos casos en los que la realidad representada nos remite al dolor, como ocurre en la fotografía de guerra? ¿Cómo experimentamos deleite en la tragedia? ¿No podemos hablar de lo bello referido a la cobertura de conflictos?

La posibilidad de percibir una fotografía estéticamente despierta todo tipo de reticencias y suspicacias. Y lo hace porque, para empezar, resulta conflictivo ubicar el origen de este interés estético. Dado que la percepción de la Fotografía suele identificarse con la apreciación de su referente, cualquier apego estético partiría necesariamente de la realidad hacia la que señala la fotografía. Sin embargo, el hecho de que un objeto promueva en nosotros cierto interés estético supone que es el propio objeto el que reclama nuestra atención, de manera que la experiencia estética siempre será en el objeto, sin que quepa posibilidad alguna de que se subsuma a otro elemento. Dado que al ámbito de lo fotográfico se le atribuye la capacidad de mostrarnos algo que va más allá del propio objeto, a esa realidad de la que fue testigo, las posibilidades de comprender el objeto fotográfico como objeto estético en un sentido estricto son muy limitadas.

La fotografía documental goza de un estatus testimonial privilegiado, concedido por su núcleo en lo acaecido, que lleva al espectador a identificar lo representado con lo real (lo cual no implica, sin embargo, que el público identifique el hecho de ver a través de la fotografía con la experiencia de mirar *cara a cara* lo retratado). Es precisamente esta relación con la realidad la que hace que se establezca cierto paralelismo entre ver el objeto en sí y verlo en la imagen, de tal manera que, en el ámbito de la información, se tiende a asumir que mirar una fotografía es ver a través de ella lo que en ella aparece. Esta es la primera barrera que se interpone en la concepción de lo fotográfico como objeto estético: como anticipábamos, el interés que despierta la imagen fotográfica tiende a situarse del lado de la curiosidad que despierta lo fotografiado, y no en la realidad material de lo fotográfico<sup>206</sup>.

Esta postura abre una brecha aparentemente insoslayable entre la posibilidad de percibir una imagen estéticamente y percibirla en aquello que la define como documento o imagen significativa, la realidad hacia la que apunta. Al dirigir nuestra atención hacia la captura con la intención de desvelar el objeto estético latente tras lo material, debemos olvidar que la imagen señala hacia un acontecimiento, pues esto supondría ver a través de la fotografía. Para percibir estéticamente un objeto debemos ser conscientes de lo que representa, pero sin que esto suponga confundir lo que representa con el propio objeto. En fotografía, especialmente en fotografía documental, este *no tomarla por lo que representa* es lo que genera la mayoría de

---

<sup>206</sup> Este planteamiento se mantendría fiel a la teoría de la presentación esgrimida por Scruton, tal y como se desarrolló en la primera sección de este texto. El autor ejemplifica esta problemática comparando la atracción que surte una fotografía con la que suscita cualquier otra representación. Tener un interés estético en *La Odisea*, proclama, no está limitado al interés que levanta la posible verdad del texto. Tal y como señala el autor, “se suele decir que el interés estético en algo es un interés en ello por sí mismo: el objeto no es tratado como una subrogación de otro; es el mismo el principal objeto de atención” (1981, p. 146). Sin embargo, tener interés en la imagen es atender a aquello que la cámara nos presenta.

los malentendidos. Si bien al contemplar una fotografía de un ser querido la experiencia perceptiva es cercana a la de ver a dicha persona, no debemos confundir el identificar en la imagen a alguien conocido con la ilusión de *percibir* a dicha persona.

Pensemos en un ejemplo práctico. Un espectador contempla la catedral de Nuestra Señora de Ruan representada en uno de los múltiples estudios sobre este edificio que realizó Monet a finales del siglo XIX. Frente a la pintura, es capaz de identificar dicho objeto en la representación, pero no por ello equipara las pinturas de Monet con este edificio gótico. De esta manera, la realidad representada forma parte de la percepción estética de la obra, pero no se identifica con el objeto que provoca esta vivencia. Aquello que despierta en nosotros la experiencia estética se establece en la relación intencional que mantiene esta representación con aquello que representa. Es esta intencionalidad, propia de lo pictórico<sup>207</sup>, la que le confiere a la obra la posibilidad de ser interpretada como una representación.

Sin embargo, la definición de lo fotográfico a través de su referente dificulta la posibilidad de asumir que el interés estético de la imagen se encuentra en la propia imagen como objeto. Erróneamente, aquellos que han querido conservar el valor documental de la fotografía han asumido la transparencia de esta forma de representación. Para ellos, la actitud apropiada en la contemplación de la fotografía no es, ni mucho menos, estética. Frente al

---

<sup>207</sup> ¿Acaso no es la fotografía *intencional*? Aquellos que defienden lo fotográfico como registro mecánico de lo real borran la intención del fotógrafo de su reflexión, pero consideran que dicha intencionalidad no es determinante a la hora de considerar cómo es vista dicha imagen (Scruton, 1981). Sin embargo, hemos demostrado que lo fotográfico no puede limitarse al instante en el que la naturaleza se desvela a sí misma. En la concepción de lo fotográfico como un proceso, que va desde el momento en el que el fotógrafo decide realizar una fotografía hasta que dicha imagen es apreciada por un espectador, la intencionalidad hace acto de presencia en cada uno de los estratos en los que se crea la imagen.

objeto fotográfico, el público debe sentir *curiosidad* hacia lo representado<sup>208</sup>. El interés estético será suscitado, en todo caso, por la realidad hacia la que apunta la imagen.

Aun si admitimos este aspecto no-representacional inherente a lo fotográfico, pues en él radica la validez epistemológica de la imagen, y consideramos la percepción de la fotografía es la experiencia de lo fotografiado *a través* de esta, no debemos olvidar que dicho contenido solo será visible mediante la representación. La fotografía como objeto puede ser transparente, pero nunca *invisible*. Así, las decisiones del fotógrafo, aquella intencionalidad que hasta el momento había sido acallada, comienza a tomar relevancia. En este sentido, incluso al percibir la fotografía es posible un interés estético que no emana de la apreciación del referente<sup>209</sup>, pero que no es incompatible con la concepción de lo fotográfico como aquello que representa. Si vemos a través de lo fotográfico, y la fotografía

---

<sup>208</sup> Esta es la propuesta que Nigel Warburton plantea en *Individual Style in photographic art*. Como Scruton, Warburton reconoce la intencionalidad que se encuentra detrás de la fotografía, pero sugiere que el reconocimiento de dicha intención es irrelevante en la percepción de la imagen. Para él, “la actitud apropiada hacia la fotografía es una de curiosidad: curiosidad sobre el sujeto de la fotografía” (1996, p. 390). Respaldar esta afirmación aludiendo a la limitación de las formas de representación impuestas por el dispositivo fotográfico (1996, p. 393) para concluir haciendo hincapié en que lo verdaderamente relevante de la fotografía son aquellos elementos que no pertenecen al ámbito de la representación, es decir, su vinculación con la realidad.

<sup>209</sup> Esta propuesta, desarrollada por Dominic McIver Lopes en su artículo “The aesthetics of Photographic Transparency” (2003), supone un cambio de paradigma a la hora de considerar la posibilidad estética en la fotografía de guerra. El autor respeta el origen causal de la imagen —conservando, así, su valor documental—, pero argumenta que percibir la fotografía como Fotografía, esto es, en su referente, no está reñido con asumir la naturaleza representacional de la misma. Propone, así, lo que denomina “tesis de la equivalencia”, según la cual es posible “que percibamos los estilos fotográficos y que nuestra percepción de ellos evoque interés estético, siempre que el interés por lo evocado no es un interés en las fotografías como fotografías” (2003, p. 438). El estilo y la intencionalidad, características ineludibles de toda representación, forman parte no solo de la experiencia de ver la fotografía como objeto, sino también de ver a través —y, por qué no, en la fotografía. Si bien solemos referenciar el interés estético que pueda despertar una fotografía a la fotografía en sí, y no a elementos ajenos a ella, la propuesta de McIver Lopes nos lleva a considerar que “las fotografías conllevan un interés estético genuino cuando se ven como fotografías” (2003, p. 446).

no es invisible, vemos también elementos propios de la fotografía que influyen en esa manera de ver. Lo fotográfico dota a lo fotografiado de una serie de características que no existirían en un hipotético encuentro físico, particularidades que percibimos, aunque consideremos secundarias.

De esta manera, y sin erradicar la relación entre fotografía y realidad que sirve de base al fotoperiodismo, podemos concluir que, como ya habíamos adelantado, la separación entre fotografía como arte y fotografía como documento es, a todas luces, errónea. Cada fotografía es una representación y, como representación, contiene elementos que son ajenos a su referente. Sin embargo, la imagen puesta al servicio de la información tiende a buscar la máxima transparencia posible, de manera que estos componentes desligados de aquello que la imagen muestra no interfiera en su percepción. Del mismo modo que un lenguaje excesivamente poético podría distraer del contenido informativo de un reportaje, una focalización extrema de estas características subrayaría las diferencias entre ver lo real y ver la imagen en sí.

Si bien los medios no caen en el error de identificar la percepción de lo fotográfico con la percepción de lo real, sí que se mantiene en ellos el uso de la imagen como prueba (supuestamente imparcial) de lo acontecido. Es este vínculo lo que complica la reflexión acerca de la posibilidad de una experiencia estética: se presupone que la cámara muestra aquello que sucedió tal y como sucedió. Los matices de estilo propios de lo fotográfico tienden a ocultarse, ya que el fotoperiodismo identifica estas marcas como negativas.

El valor de la fotografía de prensa está, justamente, en su vínculo con lo real, por lo que la manera *adecuada* de percibir este tipo de fotografías es centrarse en aquello a lo que se refieren. Si las características propias de lo fotográfico –iluminación, composición, distancia focal– son contrarias a la



apreciación de lo fotografiado, la calidad periodística de la imagen será puesta, por norma general, en cuestión. Para que la Fotografía pueda ser apreciada como tal, sus elementos estéticos y su contenido informativo deben mantenerse en un frágil equilibrio, de manera que no se enturbie la apreciación de lo real a través de la imagen.

No obstante, existen marcas estéticas presentes en la fotografía a las que el público está acostumbrado, y que no identifica necesariamente como perjudiciales. Si una imagen aparece publicada en blanco y negro en un periódico, el lector no tiene por qué vincular esta ausencia de color a una estetización que comprometa la percepción de lo real a través de lo fotográfico. Es el caso de aquellas fotografías identificadas como antiguas, pertenecientes a una época en la que el filme aún no era capaz de registrar el color. Sin embargo, si una serie de fotografías es publicada en escala de grises en un contexto ajeno al planteado, sí que puede generar controversia. Esto se debe, principalmente, a que el hecho de que una imagen se presente en blanco y negro evidencia la naturaleza de la imagen como representación. En una época en la que las tomas siempre se hacen en color y su difusión en pantalla permite que sus tonalidades se mantengan sin variar el precio de la edición, el hecho de publicar una imagen en blanco y negro es una decisión personal, ya sea del autor o del editor, que afecta a la forma en la que percibimos las imágenes.

La imagen fotográfica, entendida en el sentido ideal, trae consigo una carga estética que se establece en las características propias de lo fotográfico, pero que no dificulta la apreciación de la fotografía en su definición —es decir, en ver a través de ella—, sino que completa esta percepción. Si bien esta propuesta parte de la idea de la transparencia —un planteamiento obsoleto que ya hemos analizado en el capítulo dedicado al referente de la foto y que se basa en la causalidad de la imagen, lo cual podría hacer que no tuviese

validez-, aún parece aplicable a aquellas instantáneas que defienden la máxima del registro mecánico y objetivo de lo real. La fotografía de prensa es uno de los últimos reductos en los que la imagen solo tiene valor por su relación con lo real, y cualquier elemento estético es un añadido. Generalmente se acepta el hecho de que las fotografías que ilustran la prensa no dejan de ser imágenes y, como tales, cuentan con unas características que pueden llevar a su apreciación estética sin perjuicio de su valor informativo. Sin embargo, cuando dichas imágenes nos remiten a realidades en las que lo retratado es una realidad doliente, estos elementos comienzan a molestar, pues son interpretados como *estetizadores* de lo real. En estos casos, y dada la naturaleza de los eventos recogidos, cualquier posibilidad de experiencia estética (placentera) es entendida como debilidad moral.

El rechazo de la apreciación estética se aplica en dos niveles. De una parte, se condena la estetización por parte del autor; cualquier elemento que rompa la ilusión de ver en la imagen, esto es, cualquier marca de intencionalidad, es condenada duramente. No se puede (o debe) hacer arte del sufrimiento ajeno. De otra, una vez eliminados o reducidos a su mínima expresión los elementos estéticos propios de lo fotográfico, la experiencia estética del espectador se atribuye a la realidad a la que se accede a través de lo fotográfico y no a la contemplación de la fotografía en sí. De esta manera, cualquier vivencia placentera se imputa a los elementos reales que aparecen en la fotografía. En esta propuesta, la imagen fotográfica no se entiende como representación, sino como presentación de la realidad. Sentir placer en la contemplación de un cuerpo herido –aunque sea a través de lo fotográfico- se cataloga como una experiencia más cercana al morbo que a una sana experiencia estética.

El interés estético puede situarse, en resumidas cuentas, en tres formulaciones distintas. La primera, en la que la Fotografía se identificaría con la realidad a la que apunta, implica que todo valor estético que pueda tener la imagen parte necesariamente del interés estético que suscite en nosotros el objeto representado. Esta propuesta carece de valor, pues asume que es posible obviar la forma para dirigirnos al contenido de la imagen, cuando ambas realidades forman un todo indisociable. En un segundo nivel, para el cual la fotografía ya no es presentación sino representación *transparente*, las marcas de estilo pueden ser las que atraigan nuestra atención estética. A esta propuesta se asocia, por norma general, la idea de *estetización*, y es justamente la que suscita la mayoría de las críticas. Si los valores estéticos no están, de facto, en lo real representado, significa que han sido añadidos por una subjetividad. Este gesto —que es, de hecho, inseparable del propio proceso fotográfico— resulta sumamente cuestionado en el género documental. Si la fotografía debe mantener la ilusión de *ver a través*, cualquier marca de estilo enturbia, como ya hemos señalado, esta posibilidad. Más aún: si se presenta una realidad doliente reinterpretada en su representación, es decir, si la escena a la que remite tiende a ser considerada *horrible*, el hecho de ser presentada de manera estética hará que se cuestione la integridad moral del fotógrafo. Por último, existe la posibilidad de entender la fotografía como pura representación, reduciendo al mínimo el enlace que esta mantiene con lo real. Esta forma de percibir la imagen, auspiciada por los sucesivos casos de manipulación que hacen cada vez más difícil establecer un vínculo entre la fotografía y lo real, es cada vez más frecuente.

A la luz de la diferenciación de los tres niveles en los que la fotografía puede generar interés estético, dedicaremos este apartado a analizar cómo se genera la experiencia estética placentera en la fotografía y, concretamente, en la fotografía de guerra. El primero y el más extendido es aquel en el que

es la visualización de la captura, entendida como objeto, la que genera esa experiencia estética. Esta modalidad, en la que la pieza fotográfica se suele corresponder con la obra de arte, nos traslada a una concepción de lo fotográfico como representación en la que la imagen cesa su continuo *mostrar algo* para constituirse como objeto con interés en sí mismo. Esto no significa que lo representado no tenga valor informativo, pues la imagen fotográfica debe mantener bien atados los lazos con lo real para seguir siendo considerada parte de lo fotográfico, pero sí implica que aquello que aparece en la imagen deja de apreciarse en sí mismo y como percepción preferente a favor de una vivencia más amplia. Para muchos, esta percepción estética de lo fotográfico como representación es más cercana a la recepción de otras imágenes, como las pictóricas, que a la experiencia que es propia a la fotografía<sup>210</sup>. Si la esencia de lo fotográfico es mostrar lo real, generalmente interpretado como lo verdadero, una relación estética, en la que no importa lo real representado sino la entidad de la obra en sí, falla en la apreciación de lo fotográfico como ideal.

Esta primera categoría no queda exenta de problemática que ya anticipábamos en el apartado anterior. La catalogación de fotografías de claras aspiraciones artísticas como pertenecientes a este primer apartado se antoja sencilla, pero la complicación aparece tan pronto como aparecen fotógrafos que pretenden acceder al ámbito de lo artístico sin sacrificar, por ello, la intención documental de su obra. Está claro que la fotografía es

---

<sup>210</sup> Esta postura es defendida por todos aquellos que rechazan que lo propiamente fotográfico es la huella y la no manipulación. Según estos, el valor testimonial de la imagen, es decir, su *indexicalidad*, no se debe a algo intrínseco a la imagen fotográfica, sino que depende del uso que de ella se ha hecho tradicionalmente. Para Martha Rosler, por ejemplo, la manipulación forma parte indisociable de la representación fotográfica (1991, p. 53). La misma idea aparece en la obra de Batchen (2004) y en Manovich (2003, p. 245). Si la imagen nunca ha tenido una relación especial con lo verdadero, como nos recuerda Fontcuberta (1995), podemos plantear que, en realidad, lo único que diferencia la fotografía de cualquier otro tipo de representación es el uso que, tradicionalmente, se ha hecho de ella.

mucho más que un testimonio, pero ¿implica su apreciación estética el rechazo necesario de su valor informativo? ¿No puede una imagen tener como finalidad el proporcionar una información?

El eje de este conflicto se sitúa, precisamente, en el concepto de finalidad. Nuestra formación kantiana nos lleva a reconocer como obra de arte capaz de proporcionar una experiencia estética únicamente aquellas piezas que se desprendan de un fin inmediato. En la percepción estética, “todo interés estropea el juicio del gusto y le quita su imparcialidad, sobre todo si no pone, como el interés de la razón, la finalidad delante del sentimiento de placer, sino que funda aquélla en éste” (Kant, 2005, p. 156). La finalidad de una obra de pretensiones estéticas, generalmente catalogada como obra de arte, no debe ser otra que generar un sentir, y su fin es ese propio sentimiento.

Este placer estético tiene, en Kant, una característica particular: ha de ser desinteresado. Tal y como establece el pensador, la fruición en lo bello es “la única satisfacción desinteresada y libre, pues no hay interés alguno, ni el de los sentidos ni el de la razón, que arranque el aplauso” (2005, p. 140). Esta afirmación viene a proclamar que el verdadero juicio estético de lo bello no se debe a la búsqueda de un beneficio en la contemplación de este. La pura belleza no se muestra en la mera fascinación de nuestro ser sensual, ni tampoco debe responder a una demanda predeterminada de nuestro intelecto. El juicio de la belleza radica en el sentimiento, no en sensaciones objetivas, lo cual marca la diferencia con el juicio cognitivo. Su carácter desinteresado lo distingue, a su vez, de otros juicios relacionados con lo sensible. Es esta la línea que separa lo bello de lo agradable<sup>211</sup> (placer al que

---

<sup>211</sup> Existe una clara distinción entre lo que supone el goce de los sentidos, asociado a lo agradable, y el placer estético, que nos remite a lo bello. García Morente plantea esta distinción calificando el deleite sensible como *operativo*, al tiempo que define el goce estético como *contemplativo*. Así,

sí se le asocia un interés concreto) y los juicios sobre lo bueno, que se deben al ámbito del juicio sobre la moral.

La idea de desinterés<sup>212</sup> supone un antes y un después en el pensamiento estético, y su influjo tiene una repercusión directa en el fenómeno que nos ocupa. Pero, ¿qué nos haría tachar una experiencia de interesada? Para el filósofo alemán, la concepción de interés está vinculada al deseo. Siempre que el deseo haga acto de presencia, la experiencia estética será, de alguna forma, egoísta, pues su única finalidad es satisfacer nuestras demandas. En consecuencia, la belleza será desinteresada<sup>213</sup> cuando sea capaz de omitir

---

el deleite sensual implica que los sentidos funcionan con el propósito y el interés de que su funcionamiento mismo sea el origen del agrado. Mientras que en el goce estético los sentidos funcionan como meros vehículos; no les atribuimos la causa del placer que sentimos (1996, p. 217).

Marzoa reitera esta idea: “Lo que «agrada» agrada por mera sensación, con independencia de toda determinabilidad conceptual e incluso de la determinabilidad conceptual en general” (1987, p. 59). Nuevamente, “lo agradable place en virtud de la sensación” (1987, p. 62).

También Cassirer plantea esta distinción al delimitar el significado de lo agradable a aquello que “excita y complace nuestros sentidos en las sensaciones” (1993, p. 363) y considerar como bello aquello que place en la simple consideración. García Morente argumenta en su estudio de Kant que un placer será más sensual cuanto más relacionado este con los sentidos más íntimos, al tiempo que será más estético si depende de los sentidos que considera menos subjetivos, como la vista y el oído. En el caso de la fotografía, relacionada casi en exclusiva con la vista, es posible hablar de un goce sensual, pero, si olvidamos los sentidos para trasladarnos a la capacidad interior de representación, podremos hablar de placer estético.

<sup>212</sup> Para Kant, opina Cassirer, “la complacencia que determina los juicios del gusto carece de todo interés, a condición de que entendamos por interés el interés por la existencia del objeto, por la creación o la existencia de la cosa de que se trata” (1993, p. 363). Dado que el juicio de gusto no partirá de ninguna disposición prefijada, y que no precisa saber qué es el objeto ni cómo actúa, lo realmente importante será la experiencia que del objeto tiene un sujeto, motivo por el cual es posible hablar de subjetividad estética.

<sup>213</sup> La potestad del juicio estético como cuestión alejada del interés, para empezar, no pertenece a Kant. Varios autores antes que él ya mencionaron la importancia de alejarse del deseo en la contemplación estética: el desinterés aparece, con otros nombres y tratamientos, en las obras de Alison, Shaftesbury, Addison y Hutcheson, entre otros. Si bien no es la finalidad de este texto profundizar en las raíces e implicaciones de la idea de desinterés estético, es importante, a fin de comprender su influencia en la concepción de la estetización de la fotografía de guerra, entender su origen y su deriva. Este concepto aparece en la obra de Shaftesbury como *percepción desinteresada*, en oposición directa al concepto de interés como bien privado que sugiere la lectura del *Leviatán* (Hobbes, 1651). En Hutcheson toma un cariz similar: el interés es el deseo de posesión. La misma idea se repite en Burke: la belleza está relacionada con el amor, y no con la lujuria o el deseo de

cualquier pretensión de su ecuación. Si trasladamos esta idea a nuestro campo de estudio, sus implicaciones emergen con premura. Solo existe una posibilidad de encontrar belleza en la fotografía de guerra, y esta implica, necesariamente, acceder a ella desinteresadamente, esto es, que la contemplación de dicha imagen no tenga lugar en la búsqueda de algo externo a ella misma. El deseo de información, en consecuencia, imposibilita la apreciación estética. Y si existe una fruición en dicha contemplación, no podemos catalogarla como bella, sino como agradable. Belleza e información son, si llevamos la teoría de Kant al extremo, incompatibles.

El problema aparece cuando se identifica la idea de desinterés estético con un talante determinado por parte del público. Esto ha llevado a la aparición de una nueva noción: la de la *actitud desinteresada* o *actitud estética* del espectador. Se le presupone al público una disposición concreta ante el arte, una suerte de espiritualidad que debe ser respetada. El auditorio debe mantenerse neutral y objetivo, debe esperar a que lo bello se manifieste desde una aptitud pasiva. Cuando se entra en un museo, la finalidad de este gesto no debe ser otra que la de perderse en la belleza de las obras y gozar en el libre juego de imaginación y entendimiento. Aproximarse a dicha sala de exposiciones con una intencionalidad concreta eliminaría, así, cualquier posibilidad de contemplación de lo bello. Una persona que, por ejemplo, tratase de reconstruir la realidad histórica de un momento concreto a partir de las expresiones de un artista, estaría perdido, jamás sería capaz de

---

posesión. La belleza de algo solo podrá ser percibida como tal siempre y cuando el interés de aquél que lo percibe se sitúe en el propio gesto de percibir, y no en cuestiones ajenas a la percepción. La distinción de Burke es muy gráfica: debemos *amar* lo bello, pero no *quererlo*. En Kant, el juicio de gusto es desinteresado, en consecuencia, porque su fin no es placer a los sentidos o al intelecto de manera objetiva, como ya hemos anticipado, sino que nos remite a la forma misma (2005, p. 157).

contemplar la belleza y, por lo tanto, no podría vivenciar una experiencia estética.

Pese a lo expuesto, son muchos los creadores que recurren a lo real como quien recurre a un diccionario para construir un poema. En sus obras, lo fotografiado tiene presencia, pero su intención principal no es darnos a conocer datos de aquello que se ha retratado. En los cines de Sugimoto (figura 41), por poner un único ejemplo, no existe la intención de dar a conocer lo real, sino de generar y desvelar una realidad que solo es posible a través de la fotografía.

¿Qué sucede entonces con aquellas obras en las que existe un compromiso con lo real? ¿No puede lo informativo entrar en el museo? Y, si lo hace, ¿deberá desprenderse de su vocación documental? Si seguimos esta línea de pensamiento, las imágenes presentes en *War Primer 2* (figura 42) —ya sean las recopiladas por Bretch o las incorporadas a la obra original por los artistas—, estas no pueden proporcionarnos ningún tipo de información sobre lo real, pues no es esa su finalidad. Su fin debe encontrarse, tal y como reza el texto redactado por el MoMA, en sí misma como obra: “A través de esta estratificación de la historia fotográfica, los artistas construyen una crítica de las imágenes de los conflictos contemporáneos<sup>214</sup>”. El interés de la obra está en ella misma, no en la realidad hacia la que apuntan las imágenes, pero, ¿no nos proporcionan a su vez estas capturas una información?

---

<sup>214</sup> “Through this layering of photographic history the artists construct a critique of images of contemporary conflict”. Traducción propia. Texto recuperado de la web del Museum of Modern Art de Nueva York: <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2013/newphotography/adam-broomberg-and-oliver-chanarin/>





Figuras 41 y 42

*Theaters*, Hiroshi Sugimoto (1978)

*World Primer 2*, Adam Broomberg y Oliver Chanarin (2011)

La segunda modalidad de experiencia estética es aquella que acepta la supuesta transparencia de la fotografía sin perjuicio del juicio estético. Esta propuesta, que se establece como un estado intermedio entre apreciar la fotografía estéticamente y dirigir nuestra atención a ella con la intención de obtener información, es quizás la más equilibrada y realista cuando nos referimos al ámbito del fotoperiodismo. Por mucho que los defensores de los valores clásicos del periodismo sigan con su lucha obcecada por preservar la neutralidad de sus aportaciones<sup>215</sup>, lo fotográfico cuenta con un buen monto de características que le son propias, que precisan ser reconocidas y que pueden ser atendidas desde la perspectiva estética. Puede que las fotos no sean realmente transparentes, pero debemos aceptar que la intención de la fotografía de prensa –al menos como ideal- es mostrar las cosas tal como fueron, de tal manera que sus profesionales aún abogan por este modelo de fotografía. Como hemos comentado previamente, pese a que la mayoría de los periodistas que trabajan con la imagen son conscientes de que el propio medio fotográfico trae consigo unas condiciones que implican la existencia de un interés estético, tratan de minimizar el impacto de estas. Para ello buscan iluminaciones naturales, encuadres sencillos a la par que efectivos, objetivos que se asemejen lo máximo posible a la propia mirada. Cualquier indicio de artificialidad puede ser interpretado como manipulación, y la imagen dejará de tener valor como documento.

La última posibilidad es la más extendida entre los defensores del fotoperiodismo como forma de ver lo real sin tener que desplazarse hasta el lugar de los hechos. Desde esta postura, cualquier interés que se tiene en lo fotográfico parte obligatoriamente del interés por lo fotografiado. Así, nuestra atención se centra en el objeto que aparece en la imagen, y no en la

---

<sup>215</sup> Prácticamente todos los fotoperiodistas siguen trabajando bajo esta máxima. Esta premisa se ejemplifica en la defensa que Santiago Lyon hace de la *invisibilidad* del fotógrafo, a la que hemos hecho referencia en la primera parte.

imagen misma. La experiencia de ver se atribuye a ver lo retratado, y no a ver el objeto fotográfico, de tal manera que la experiencia estética se vincula a lo real presente en la imagen y no a la imagen en sí. Si tenemos en cuenta que la fotografía se ha entendido como un medio que nos proporciona una nueva forma de acercarnos a lo real, y no como una forma más de representación dentro del ámbito de las imágenes, la posibilidad de vincular lo estético a lo real se hace plausible.

Esta teoría asemeja la experiencia de ver lo real directamente con la experiencia de verlo en (o a través) de la fotografía. Dada la equivalencia que se establece entre mirar la fotografía y mirar a través de un telescopio, no es de extrañar que aparezca esta posibilidad de asociar lo estético a la percepción directa de lo real, por muy evidente que parezca que ambas formas de ver tienen poco en común. Este argumento, hoy en entredicho, es el que respalda la teoría de que el placer estético que se desprende de la visualización de un paisaje radica en el propio paisaje, y no en la fotografía. Es muy sencillo desprenderse de este arcaico modelo de teoría fotográfica: basta con argumentar la posibilidad de considerar la imagen fotográfica como representación para que esta propuesta caiga por su propio peso.

Bien es cierto que la experiencia de ver lo fotográfico no se corresponde totalmente con la de ver presencialmente, y que la presunción de lo real se ha perdido entre casos de manipulación. Pese a ello, es de rigor valorar el hecho de que la fotografía de prensa sigue persiguiendo la máxima de mostrar aquello que sucedió tal y como sucedió. Si bien no existe un código ético único aplicable al género informativo, sí que existen elementos comunes entre las diversas propuestas, y entre ellos destaca el hecho de que los reporteros deben ser precisos. El código deontológico de la Federación de Asociaciones de la Prensa de España (FAPE) recoge como principio el

compromiso ético del periodista con la verdad<sup>216</sup>. Es más: el periodista se hace responsable de esta verdad<sup>217</sup>.

De este pacto surge la consideración de que toda imagen periodística debe mostrar lo real. En caso de que no sea así, consideraremos que esta imagen ha sido manipulada. Creer que el periodista mantiene una posición de neutralidad en la captura de la imagen es indispensable para que la imagen cumpla su función de mostrarnos lo real, pero no deja de ser cuestión de fe. De nuevo aparece el argumento de que las dos modalidades de ver –ver in situ y ver a través de la imagen– difieren notablemente; sin embargo, el hecho de que la imagen pertenezca al ámbito de lo informativo posibilita que el espectador perciba lo real de la manera más certera posible. Así, el fotoperiodismo aspira a presentar las instantáneas con la máxima transparencia que permita el medio, y esto repercute en el interés estético que puede despertar la imagen.

Es este modelo de periodismo ilustrado el que hace que la experiencia estética quede supeditada a lo real presentado (que no representado). Como señalábamos antes, esta postura no tiene por qué plantearse como problemática, ni siquiera cuando nos referimos al ámbito que nos ocupa (el de la fotografía de guerra). Existen elementos dentro de lo bélico que reclaman nuestra atención estética, que poseen unas características capaces de generar placer estético en sí mismas, y no en lo fotográfico. En famosa instantánea de Gervasio Sánchez se nos muestra la biblioteca de Sarajevo

---

<sup>216</sup> La Asamblea General de la Federación de Asociaciones de la Prensa de España promulgó en 1993 una serie de principios y normas deontológicas de la profesión periodística, disponibles en su web. Recuperado de <http://fape.es/home/codigo-deontologico/>

<sup>217</sup> Esta máxima queda recogida en distintos códigos éticos para periodistas. Entre ellos destaca el propuesto por la Society of Professional Journalists (SPJ), disponible en la web <http://www.spj.org/ethicscode.asp>, así como el redactado por la American Society of News Editors, disponible en <http://asne.org/content.asp?pl=24&sl=171&contentid=171>.

en ruinas, iluminada por un oportuno haz de claridad (figura 43). Si contemplamos esta imagen desde la óptica que acabamos de defender, podemos darnos cuenta de que puede proporcionarnos cierto placer estético, y lo hace porque somos capaces de reconocer la belleza sublime de lo inmortalizado.



Figura 43

Biblioteca destrozada por una bomba incendiaria, Gervasio Sánchez (1993)

El espectador podría imaginar una eventual situación en la que contemplaría esta imagen silente y sería capaz de apreciarla. Si esto es aplicable a esta fotografía, ¿por qué no debería trasladarse el mismo planteamiento a aquellas capturas que nos muestran el dolor?

Esta postura, que ha dado lugar a tantos debates, es comprensible, pero cada día está más denostada. En la fotografía de Sánchez podemos apreciar lo representado, sí, pero también se hace evidente la capacidad de lo fotográfico de congelar el tiempo, así como la habilidad del fotógrafo a la hora de componer —de señalar— una imagen de gran simetría. La

arquitectura, semiderruida, mantiene unas proporciones armoniosas. En el centro de la imagen, una ventana –o un agujero provocado por los bombardeos- deja pasar un halo de luz que, casualmente, establece una línea que dirige nuestra mirada. Aquellos reacios a entender la fotografía como algo más que su referente argumentarían que esta simetría está en la arquitectura, y no en su retrato. Sin embargo, el fotógrafo podría haber estructurado la imagen de manera que las proporciones no fuesen evidentes, por lo que es posible vincular esta experiencia de ritmo y perfección tanto a lo retratado como a la captura.

La experiencia perceptiva surge de una combinación entre los elementos reales y la forma en la que son representados por lo fotográfico. Es comprensible, por consiguiente, que en el ámbito del fotoperiodismo se le siga dando una fuerte presencia a la experiencia derivada de lo real. Así, no es de extrañar que surjan críticas hacia aquellos fotógrafos que utilizan los recursos de la fotografía –entre ellos las técnicas de *collage* o manipulación- para conseguir una imagen más efectista. En lugar de estimar que su uso favorece la apreciación estética de lo fotográfico, se tiende a considerar que estos retoques van dirigidos a embellecer lo real, y así, a asegurarse de que sea lo retratado lo que promueve la experiencia estética. Esta crítica, que tuvo una gran repercusión en la década de los 80 (coincidiendo con el viaje de Salgado al Sahel que mentábamos en la introducción) sigue presente hoy en día, avivándose con cada nuevo caso de retoque.

Dada la propia naturaleza cambiante de la fotografía, cuya entidad depende del contexto en el que sea percibida –recordemos el caso de *Evidence* (figura 22)- resulta complejo (por no decir imposible) realizar una clasificación férrea del tipo de experiencia que puede generar una captura. Cada fotografía puede ser distinta en función de las condiciones en las que sea percibida, aun siendo siempre la misma imagen. Sin embargo, es de rigor

tener en cuenta que, históricamente, el modelo perceptivo asociado a la fotografía documental ha sido el último que hemos expuesto. También es necesario señalar que, hablando en términos generales, el devenir de la fotografía como objeto estético ha tendido a dirigirse hacia el primer modelo, proceso que se ha visto acelerado por lo digital.

La dificultad actual de relacionar lo fotográfico con el registro de lo real repercute, como no podía ser de otra manera, en la posibilidad de remitir la experiencia estética a aquello a lo que señala la imagen. Si el vínculo con lo real es cada vez más frágil, la imagen fotográfica será percibida como representación en un mayor número de casos, y esto repercutirá inevitablemente en la experiencia estética asociada a ella. El género documental, para el que lo real tiene un peso mayor que en cualquier otro modelo fotográfico, también se ha visto afectado por este vuelco. Cada vez existen más fotógrafos que basan su creación documental en cuestionar, precisamente, la relación de lo fotográfico con lo real. Pensemos en las imágenes creadas por Thomas Demand (figura 4). El artista reconstruye escenas reales y las fotografía, de tal manera que la imagen es documento, pero documento de una ficción que se presenta como real.

Lo mismo sucede con otras imágenes que mantienen la intención documental pero varían el contexto. ¿Qué tipo de experiencia asociaríamos al trabajo de Simon Norfolk (figura 70)? ¿Y a las de Luc Delahaye (figura 78)? Ambos autores mantienen la premisa de inmortalizar lo real, pero exhiben las capturas en un contexto en el que el espectador no busca —a priori— la transparencia de la fotografía. El hecho de que estas imágenes entren en la galería afecta a la experiencia que se desprende de la visualización de capturas destinadas a la información, como puede ser el caso de los instantes inmortalizados por Lynsey Addario (figura 45), Maggie Steber (figura 46) o Goran Tomasevic (figura 47).

## La estetización de la fotografía de guerra



Figuras 44, 45, 46 y 47

*Presidency*, Thomas Demand (2010)

*Sin título*, Lynsey Addario (sin fecha)

*Hunger Overcomes Fear*, Maggie Steber (1986)

*Sin título*, Goran Tomasevic (2013)



El propósito de esta reflexión es analizar estas fluctuaciones y tratar de entender cómo es posible que se geste una experiencia estética placentera en una imagen que recoge una escena que, dado su contenido, no debería generar esta vivencia. La mayoría de los estudios acerca de la estética del documento se detienen tan pronto como topan con la problemática moral de encontrar belleza en una realidad doliente, asumiendo que las fotografías siempre son aquello que muestran. Pese a que esta equiparación entre la imagen y lo real sigue presente en el ámbito de la información, sería ingenuo pretender que las teorías de la representación que ya se aceptan en el ámbito de lo artístico no afectan al ámbito de lo documental, más aún en la era de lo digital.

### 8.2 El giro estético de la fotografía de guerra

¿De qué hablamos cuando consideramos que una realidad ha sido estetizada? La propia fórmula se antoja redundante: toda imagen constará necesariamente de un apartado estético, pues la fotografía no deja de ser una forma de representación. Un objeto fotográfico será siempre estético<sup>218</sup>.

¿En qué consiste, entonces, dicho proceso?

Si la estetización no ha de ser identificada con el carácter de representación de la imagen, debemos considerar que dicho gesto está relacionado con una transformación de esta —que ya en sí misma contaba con elementos que pudiesen despertar la atención estética— en un objeto diferente, en el que la imagen se metamorfosee. Existen varios sentidos en los que puede tener lugar un proceso como el que tratamos de definir, pero el que nos interesará será, precisamente, el que afecta a la fotografía de guerra. En este sentido, vamos a proponer que, en el contexto de la fotografía de guerra, se

---

<sup>218</sup> Como contraejemplo a esta afirmación podemos aludir a la propuesta de Gerard Vilar, quien considera que “no es cierto que toda imagen esté ya de suyo estetizada, pues la estetización es un proceso de índole social que afecta solo a algunas imágenes y ello solo en determinadas circunstancias” (2012, p. 7).

denomine *estetización* al procedimiento por el cual se destacan los elementos estéticos indisociables de la imagen, cuyo acento repercute en una sumisión del resto de sus elementos constitutivos, que ven restada su importancia y, en ocasiones, acaban desapareciendo por la preponderancia de lo estético.

En fotografía, consideraríamos estetización aquel tratamiento mediante el cual quedan subrayados sus valores estéticos –es decir, la *forma*- al tiempo que su naturaleza de huella queda minimizada. De esta manera, la curiosidad por lo representado se transforma en interés estético por el objeto fotográfico. No obstante, no toda estetización conlleva la supresión del apartado informativo de la imagen, como trataremos de demostrar en este estudio. El giro hacia lo estético también puede ser utilizado en beneficio de lo periodístico, de tal manera que respalde o potencie el papel informativo de la imagen. De otro lado, dicho proceso puede responder a intereses propagandísticos mediante los cuales se controla y modifica la información recibida, sin que esto suponga su supresión.

Recordemos que, en nuestro análisis de la fotografía como objeto, planteábamos la eventualidad de que un objeto significativo –en nuestro caso, una fotografía de guerra- pudiera metamorfosear en objeto estético (Dufrenne, 1982, p. 115). La estetización dependería, en este sentido, de la mirada. Solo si nuestra percepción es capaz de detenerse en el objeto mismo, y no trasladarse hasta la realidad a la que señala, podríamos considerar la imagen como estética. Sin embargo, cuando hablamos de la estetización<sup>219</sup> de la fotografía de guerra estamos aludiendo a los procesos

---

<sup>219</sup> Con Vilar, consideraremos que existen tres fórmulas que concretan el proceso de estetización: “La estetización como un evento o emergencia, como una metamorfosis o transformación y como una recomposición o reorganización” (2012, p. 8). El primer sentido nos remonta al siglo XVII y es relativo al proceso cultural y social mediante el cual se genera una vía de pensamiento estético que se separa de otros ámbitos. El segundo consistirá en aquel procedimiento por el cual algo que no contaba con implicaciones estéticas transmuta en estético. El autor plantea que este ámbito, el más propicio para el pensamiento filosófico, es aquél que llevó a la separación entre arte y artesanía. En última

realizados a conciencia por los que se modifica la percepción del referente. Se trata de subrayar el apartado estético inherente a la representación fotográfica, de tal manera que lo retratado cede su protagonismo al cómo es mostrado. Como causa de dicho desarrollo, el contenido informativo de la imagen pasaría desapercibido. Bajo el influjo de la percepción estética, la imagen dejará de señalar hacia ese instante externo a ella misma, reclamando que la atención de su público la perciba en sí misma y no en su referente<sup>220</sup>.

Tal y como comprobamos en nuestro análisis del proceso fotográfico, el giro hacia lo estético puede situarse en cualquiera de los niveles que participan de la creación de la imagen. Es posible hablar, por lo tanto, de la estetización asociada al momento en el que se gesta la imagen, que dependerá de las decisiones tomadas por el fotógrafo. Englobamos en este primer estadio todas aquellas opciones que dependen de su subjetividad: la elección del aparato con el que elaborará la captura, la selección del fragmento de lo real y su composición... pero también la posproducción de la toma (esto es, el control de los niveles, la tonalidad de la imagen, etcétera).

A este primer momento se asocian la mayoría de las críticas que se ciernen sobre la estetización de la fotografía de guerra, y del que más ejemplos podemos hallar. Las reticencias a la fotografía artística de Sebastião Salgado, a las que nos hemos referido en multitud de ocasiones a lo largo de este escrito, parten precisamente del rechazo a este primer modelo de

---

instancia, se refiere a aquella posibilidad de que el apartado estético inherente a una imagen —o a cualquier otro medio— quede resaltado, relevando al resto de características que lo constituyen a un segundo plano. Menciona, en este punto, la estetización de la política, pero también la estetización del reportaje gráfico.

Nos centraremos, por lo tanto, en la tercera definición de la estetización, pues mantiene una estrecha relación con la materia que estamos examinando. Estetizar es, por lo tanto, todo proceso mediante el cual se enfatiza el contenido estético de una fotografía de guerra.

<sup>220</sup> “Con la fórmula «imágenes estetizadas» designamos a aquellas imágenes cuyo valor estético prima sobre su contenido cognitivo y normativo, y hasta lo anula” (2012, p. 9), asume Vilar.

estetización. Salgado no ha sido, ni mucho menos, el único que ha tenido que sufrir la reprobación de la crítica. Ya hemos hablado de cómo el retoque de luces y sombras supuso que el trabajo de Paul Hansen contase con multitud de detractores (figura 48). El libro *War is beautiful*, de David Shields (2015) nos ofrece multitud de ejemplos vinculados a esta manera de entender la estetización (Figura 49).

*War is Beautiful* es un claro ejemplo de cómo los medios, en este caso *The New York Times*, buscan y distribuyen una imagen muy concreta de la guerra. Shields utiliza el término *glamourizado* para denominar el proceso por la guerra es *glorificada* a través de imágenes que responden a unos cánones de belleza, a unos estereotipos que se repiten constantemente y configuran la concepción que el público tiene de la realidad. El autor distingue diez temáticas que suelen ser abordadas de manera similar: la naturaleza, la zona de juego, el padre, Dios, la *pietá*, belleza, amor y muerte y, por supuesto, aquellas en las que se deja ver la influencia de la pintura y del cine. La búsqueda de estos estándares, cuya simbología es reconocida por la mayoría del público, facilitan que la imagen cumpla su cometido: garantizan su éxito.

La inclusión de la naturaleza como elemento clave en la búsqueda de una imagen simbólica es bastante frecuente. Shields ejemplifica esta predilección haciendo uso de las capturas de, entre otros, Tyler Hicks (figura 50), pero se trata de un recurso muy explotado a lo largo de la historia de la fotografía de guerra. Aparecía en las tomas que se elaboraron en la guerra de Vietnam, tanto en un bando como en otro (figuras 51 y 52), e incluso estaba presente en las fotografías tomadas por Alexander Garner en la Guerra Civil estadounidense (figura 53).

## La estetización de la fotografía de guerra



Figuras 48, 49, 50 y 51

*Entierro en Gaza*, Paul Hansen (2012)

*Sin título*, Ozier Muhammad (2013)

*Sin título*, Tyler Hicks (2009)

*Sin título*, Larry Burrows (1968)



Figuras 52 y 53

*Another Vietnam*, Le Minh Truong (1966)

*Federal soldier at the McPherson farm in Gettysburg*, Alexander Garner (1863)

La figura paternal, así como la idea del amor entregado que representa la *pietá*, aparecen constantemente en el imaginario de la guerra. Esta construcción se dirige al sentimiento del espectador, capaz de reconocer, de un simple vistazo, el coraje del padre que defiende y da cobijo a los más desprotegidos, pero también el amor infinito y la desolación ante el sufrimiento o la pérdida de un ser querido. Hemos sido testigos de innumerables soldados que abrazaban o trasladaban a niños (figuras 54, 55 y 56) y de otras tantas madonas (no necesariamente mujeres) que sufren al ver cómo padecen sus familiares (figuras 57, 58 y 59).

El resto de categorías que Shields identifica tampoco nos son ajenas. Reconocemos la influencia de la pintura —especialmente de la pintura romántica— en algunas de estas imágenes (figura 59), del mismo modo que somos capaces de apreciar cómo la ficción bélica y la forma de documentar un conflicto mantienen una relación directa (figura 60). Tampoco nos extraña que la figura retratada destaque por su belleza o exotismo (figura 61), ni tampoco ser testigos de escenas en las que, entre tanta destrucción, triunfa el amor (figura 62).

## La estetización de la fotografía de guerra



Figuras 54, 55, 56 57, y 58

*Iraq*, Damir Sagolj. (2003)

*Damir Sagolj Gritz*, Iraq (2003)

*Afganistán*, James Nachtwey (2011)

*Sin título*, Gleb Garanich (2008)

*Aleppo* (Siria), Manu Brabo (2012)





Figuras 59, 60, 61, y 62

Sin título, Christoph Bangert (sin fecha)

*Sin título*, Abbas Momani (2012)

Sin título, Zohra Bensemra (sin fecha)

*Sin título*, John Moore (2011)



El *glamour* que recoge este libro nos traslada a la búsqueda de la imagen espectacular, capaz de mostrar en una única escena la complejidad de la guerra. Pero, como temían entre otros Benjamin y Sontag, la fotografía de guerra no solo es capaz de ponernos en contacto con lo real, sino que también puede generar una nueva realidad. Si los medios repiten constantemente un esquema de imagen, como aquellos que cataloga Shields, corremos el peligro de asumir que la guerra es solamente aquello que se asemeja a las imágenes con las que se ha ilustrado el conflicto. Dado que la mayoría de la población nunca ha sido testigo directo las atrocidades que se cometen en tierra hostil, su conocimiento de dicha realidad se basa en las representaciones de la misma a las que tiene acceso. Esto da lugar a una idea bastante extendida en la que –como dice, entre otros, Guy Debord– todo lo directamente experimentado se ha convertido en una representación” (2002, p. 37).

Lo que sabemos de la guerra es lo que se nos muestra desde los medios de comunicación. Pero a estas tomas, de naturaleza no ficcional, debemos sumar todas las imágenes que hacen alusión a la realidad de un conflicto de manera ficcional, imágenes que consumimos a diario y que también intervienen en la configuración de nuestra percepción del conflicto. El cine y los videojuegos, entre otros, ponen a nuestra disposición una manera distinta de apreciar la guerra; relacionada, sobre todo, con el entretenimiento. Para construir sus escenas, ambos géneros recurren a la realidad, a la que acceden a través de imágenes, como sucede en el caso de *Salvar al soldado Ryan* (Spielberg, 1998). Posteriormente, su influjo modificará la manera en la que entendemos las instantáneas que nos llegan desde primera línea. Así lo evidencia el apartado que Shields titula *Movies* (figura 63). En la imagen, una joven aparece frente a lo que podríamos identificar como un vehículo en llamas. Sin embargo, no mira hacia el fuego,

sino que parece alejarse de él con cierta calma. De manera inmediata recordamos escenas similares: todas y cada una de las veces que, en una película, el protagonista deja atrás aquello a lo que acaba de prender fuego (generalmente en cámara lenta). El instante que se nos muestra goza, además, de una belleza que nos lleva a sospechar de su veracidad. Pareciese que la chica, en primer plano, bien enfocada e iluminada en tonos fríos, se encontrase ante un croma, y no frente a algo que podría explotar en cualquier momento. La imagen recuerda más a un fotograma de una película que a la realidad, de tal manera que la experiencia de la representación impide ver *a través* de la fotografía. Sontag se hizo eco de este fenómeno: “No creo yo que la belleza y la veracidad sean incompatibles. Pero es verdad que la gente identifica la belleza con el fotograma y el fotograma, inevitablemente, con la ficción” (Espadas, 2014). La representación de lo real acaba mediando entre la realidad y su público.



Figura 63

*Sin título*, Mohammed Abed (2007)

El libro *War is beautiful* nos sirve para ilustrar la estetización ligada al contexto en el que aparece la imagen. No se trata únicamente de que las tomas hayan sido elaboradas siguiendo unos cánones estéticos, sino que, además, se abstraen del ámbito informativo al ser desplazadas de la portada del famoso diario para formar parte de esta publicación. En el libro, las fotografías aparecen aisladas, privadas de texto que las contextualice y del nombre de sus responsables. Lo mismo ocurre cuando la foto cambia de canal para acabar en el museo: la experiencia que de ella obtendremos será distinta, porque la atención que reclama la galería está vinculada a lo estético, y no a la curiosidad que despierta lo informativo. Podemos ejemplificar esta problemática a partir de la apropiación del archivo del genocidio camboyano por parte del arte contemporáneo. Años después del éxito de *The Killing Fields* (Roland Joffé, 1984), película ganadora de tres Oscars que narra la experiencia de tres periodistas durante el régimen de los Jemeres Rojos, se publicó un libro homónimo en el que se recogían los retratos que se realizaban, sistemáticamente, a cada una de las personas asesinadas en el S-21 (figura 64). En 1997, el MoMA acogió la exposición itinerante que se había desarrollado de manera paralela a la mentada impresión.

El mismo proceso afecta a otras imágenes que, llevadas a un nuevo contexto, son estetizadas. Pensemos, por ejemplo, en las capturas que conformaron la exposición *Conflict·Time·Photography* (Tate Modern, 26 noviembre 2014-15 marzo 2015). En esta muestra, las imágenes de Fenton (figura 65), McCullin (figura 21) y Meiselas (figura 66), elaboradas como narración informativa, convivían con obras que, sin desprenderse de su identidad de huella, han sido creadas para el entorno del museo, como ocurre con el trabajo de Adam Broomberg y Oliver Chanarin (figura 67), Simon Norfolk (figura 68), Luck Delahaye (figura 78) y Sophie Ristelhueber (figura 69).



Figuras 64 y 65

*Vitima no identificada del S-21, Autor desconocido (sin fecha)*

*Valley of the Shadow of Death, Roger Fenton (1855)*

## La estetización de la fotografía de guerra



Figuras 66, 67, 68 y 69

*Re-Framing History*, Susan Meiselas (2004)

*People in Trouble Laughing Pushed to the Ground*,

Adam Broomberg y Oliver Chanarin (2011)

*Afghanistan Chronotopia*, Simon Norfolk (2002)

*Fait #46*, Sophie Ristelhueber (1992)

Pero no toda estetización conlleva la supresión del apartado informativo de la imagen, como trataremos de demostrar en este estudio. El giro hacia lo estético también puede ser utilizado en beneficio de lo informativo, de tal manera que respalda o potencia el papel epistemológico de la imagen. De otro lado, dicho proceso puede responder a intereses propagandísticos mediante los cuales se controla y modifica la información recibida, sin que esto suponga su supresión, como analizaremos más adelante.

En definitiva, cuando hablamos de la estetización del fotoperiodismo no usamos este término como podríamos hacerlo aplicado a otro ámbito, sino que se utiliza como una suerte de sinónimo de embellecimiento. Si mencionamos la estetización de la violencia nos referimos a la representación de lo violento de una manera que pueda provocar un cierto placer, de hacer atractiva la imagen que se nos muestra. Esta identificación se presenta de manera más evidente si la ilustramos con un ejemplo: cuando hablamos de la estetización que el autoproclamado Estado Islámico realiza de su propia violencia estamos refiriéndonos a la metodología que aplican los terroristas para hacer que sus vídeos sean más impactantes. Para ello utilizan técnicas extraídas del cine hollywoodiense<sup>222</sup>: tanto el uso del color como la gestión de las posibilidades de la cámara —encuadres, cámara lenta— nos remiten a la industria del entretenimiento.

Si bien toda fotografía, en su vis de representación, presenta cualidades estéticas, existen ciertas diferencias en la manera en la que este componente es percibido en la imagen, lo cual tiene que ver, a su vez, con el tipo de fotografía a la que se enfrenta el espectador. Tratar de establecer una jerarquía férrea sería un error pues, como hemos planteado, la identidad de la fotografía es líquida. Su lectura e interpretación es maleable, lo cual

---

<sup>222</sup> Bruder, M. (25 de septiembre de 2014), *How Hollywood inspires the Islamic State*, BBC, recuperada de <http://www.bbc.co.uk/programmes/p027b43d>  
Consultada el 24 de junio de 2015.

dificulta la tarea. Sin embargo, entre tanta incertidumbre encontramos una constante: lo real. La realidad tiene que estar presente, aunque sea de manera anecdótica, pues es aquello que define a la fotografía como tal. Más aún cuando el género que nos ocupa es, precisamente, aquel que pretende ser testimonio y documento.

Si partimos de este nexo, pilar sobre el cual se apoya toda definición de lo fotográfico —que, como planteábamos en el capítulo ‘Creer para ver’, no depende ya de la ontología de la fotografía sino de la responsabilidad que el reportero tiene para con la verdad— podemos establecer una cierta relación de características que facilitan, a su vez, la creación de unas tipologías flexibles. Para empezar, lo documental puede dividirse en dos subgrupos bien definidos: de un lado, encontramos aquellas imágenes que se aferran al vínculo de la representación con la realidad para ejercer su función; de otra parte, existe una clara tendencia a cuestionar la posibilidad de retratar lo real. Esta última es bastante más compleja de lo que pueda parecer a simple vista, pues no se trata de partir de la base de que la fotografía miente o de que percibir lo fotográfico no puede interpretarse como una percepción indirecta —pero cercana— de lo real, sino que establece como punto de partida de su reflexión la premisa de que no existe lo Real, sino múltiples realidades. Del mismo modo, no es posible hablar de la Verdad, sino, en todo caso, de lo verídico, y ello no tiene por qué ser un reflejo fiel de lo sucedido. Sin embargo, ambas vertientes giran en torno a la idea de huella.

La primera interpretación es más cercana, evidentemente, a la concepción clásica de la fotografía. La fe en su carácter de documento se sustenta, en gran medida, en el devenir histórico del medio fotográfico, esto es, en el uso que históricamente se le ha dado a la imagen. La identificación de fotografía y realidad se antoja ingenua, pero, sin embargo, está arraigada en

el imaginario colectivo. Cuando unos padres muestran, orgullosos, las fotos de sus retoños, lo hacen convencidos de que el pequeño que aparece en la superficie es, de facto, su criatura. Aquel que cumple con el ritual de mostrar a sus seres queridos a través de fotografías usa la imagen como presentación: *este es mi padre, esta es mi pareja*. No sería imposible que alguien presumiese de progenie tras argumentar que la sonrisa de la imagen puede ser o no ser de su hija, porque la fotografía siempre miente. Sin embargo, el uso habitual no es ese. Del mismo modo, las imágenes del turista que llena su tarjeta de memoria con *selfies* frente a obras destacadas y paisajes paradisiacos constituyen una clara declaración de intenciones: *esta soy yo y he visto esto, he estado aquí*. A día de hoy, las fotografías turísticas no tienen demasiado sentido, pero no por ello han dejado de hacerse. El turista podría aprovechar las imágenes que ya existen de los monumentos que va a visitar para realizar un simple montaje que le permita dejar la cámara en el hotel y disfrutar de lo que ve sin la necesidad de contemplarlo a través del visor. Más aún cuando en la foto se prescinde incluso del propio rostro: visitar un museo hoy consiste en esquivar a aquellos impacientes por tomar una instantánea de mala calidad de una obra que puede encontrar reproducida sin problemas en Internet. Sin embargo, sigue habiendo hordas de personas posando frente a la Torre de Pisa, y la gente se sigue arremolinando en torno a la Mona Lisa.

Dentro de este culto al noema de la fotografía se encuentra la primera de nuestras categorías: el fotoperiodismo. Entenderemos por fotoperiodismo *aquellas imágenes que han sido creadas con la intención de informar*. Como ya hemos anticipado, en estas capturas existe, de facto, un factor estético, pero su presencia se subsume al valor documental de las mismas. Entra en juego, además, un elemento fundamental que diferenciará estas imágenes de otras: su utilidad como noticia. El fotoperiodismo es la versión inmediata de la fotografía documental, aquella cuya finalidad principal es desvelar un



suceso. Su función es, por lo tanto, dar a conocer una realidad que previamente permanecía oculta, y con esa intención fueron realizadas. En esta división podríamos englobar la mayoría de las imágenes que nos llegan a diario a través de los medios de comunicación.

La incisión en la importancia de un contenido noticiable no es baladí, pues una captura en la que información y estética se encuentren equilibradas puede transformarse en una imagen totalmente distinta si pierde su cariz de primicia. El tiempo, que transcurre con mayor celeridad a medida que avanzan las tecnologías, hace que una información se vuelva simple narración en cuestión de días. Lo mismo sucede con la imagen. Para ilustrar esta subdivisión podemos contemplar el caso de cualquier captura tomada tiempo atrás cuya lectura haya cambiado. Es más sencillo ver esta mutación cuanto más retrocedemos en el tiempo: el propósito de Matthew Brady y de su equipo<sup>223</sup> de documentar la Guerra de Secesión estadounidense no tiene hoy el impacto del que gozó allá por 1863 (figura 70).

El paso de los años ha erosionado su faceta de noticia —no la informativa, pues siguen proporcionando un conocimiento a aquel que las contempla— inclinando la hipotética balanza hacia el lado de lo estético. Si a ello le sumamos la fascinación que ejercen en el público las fotografías antiguas, que envejecen al tiempo que aumenta el interés que despierta la técnica con la que fueron realizadas, obtenemos la clave para entender este segundo grupo de imágenes. Entre ellas destacan muchas de las capturas que hoy consideramos icónicas: las instantáneas de Robert Capa (figura 71), el trabajo de Don McCullin (figura 72) y el de David Seymour (Alias Chim, figura 73), la propuesta de James Nachtwey... (figura 74) Sus fotos más

---

<sup>223</sup> Brady contrató a varios fotógrafos para llevar a cabo su iniciativa de documentar la guerra, entre los que destacan Alexander Gardner, James Gardner, Timothy H. O'Sullivan, William Pywell, George N. Barnard y Thomas C. Roche entre otros. Él solía permanecer en Washington.

representativas son hoy obras reconocidas y no noticias. Debemos tener en cuenta, además, que estos tiempos son cada vez más cortos, y que el ciclo de vida de la información es cada vez más breve<sup>224</sup>.



Figura 70

Sin título, Matthew Brady (1863)

---

<sup>224</sup> Paul Virilio defendió, en su *Estética de la desaparición*, que con la velocidad, el mundo ya no deja de llegar en detrimento del objeto, él mismo asimilado a partir de ese momento con la partida de la información. Esa inversión es la que destruye el mundo tal como lo percibimos, pues la técnica reproduce sin cesar la violencia del accidente, el misterio de la velocidad continúa siendo un secreto de la luz y el calor, que incluso retiene al sonido (1998, p. 116).

Como destaca Ana García Varas, en un mundo invadido por imágenes televisivas, por imágenes digitales transmitidas instantáneamente, el espacio se disuelve, los objetos sólo se manifiestan en su desaparición, todo se hace demasiado rápido para la percepción humana (2010, p. 235).

El mundo acaba siendo reducido a sus imágenes. Como apunta Molinuevo en *Humanismo y nuevas tecnologías*, “el mundo reducido a imagen significa en uno de sus sentidos el resultado de la acción del sujeto sobre el mundo por el que toma posesión de él a través de la imagen” (2004, p. 118). Pero este proceso no afecta únicamente al mundo, no consiste únicamente en lo que hacemos con las imágenes, sino también en cómo esta reducción del mundo a imágenes nos afecta como seres humanos. Considera el filósofo que, en nuestro tiempo, el propio hombre es reducido a imagen (2004, p. 118).



Figuras 71, 72 73 y 74

*Desembarco de las tropas estadounidenses en la Playa de Omaha*, Robert Capa (1944)

*Chipre*, Don McCullin (1964)

Soldados republicanos en combate, David Seymour, 1936

*Grozny, Chechenia*, James Nachtwey (1996)

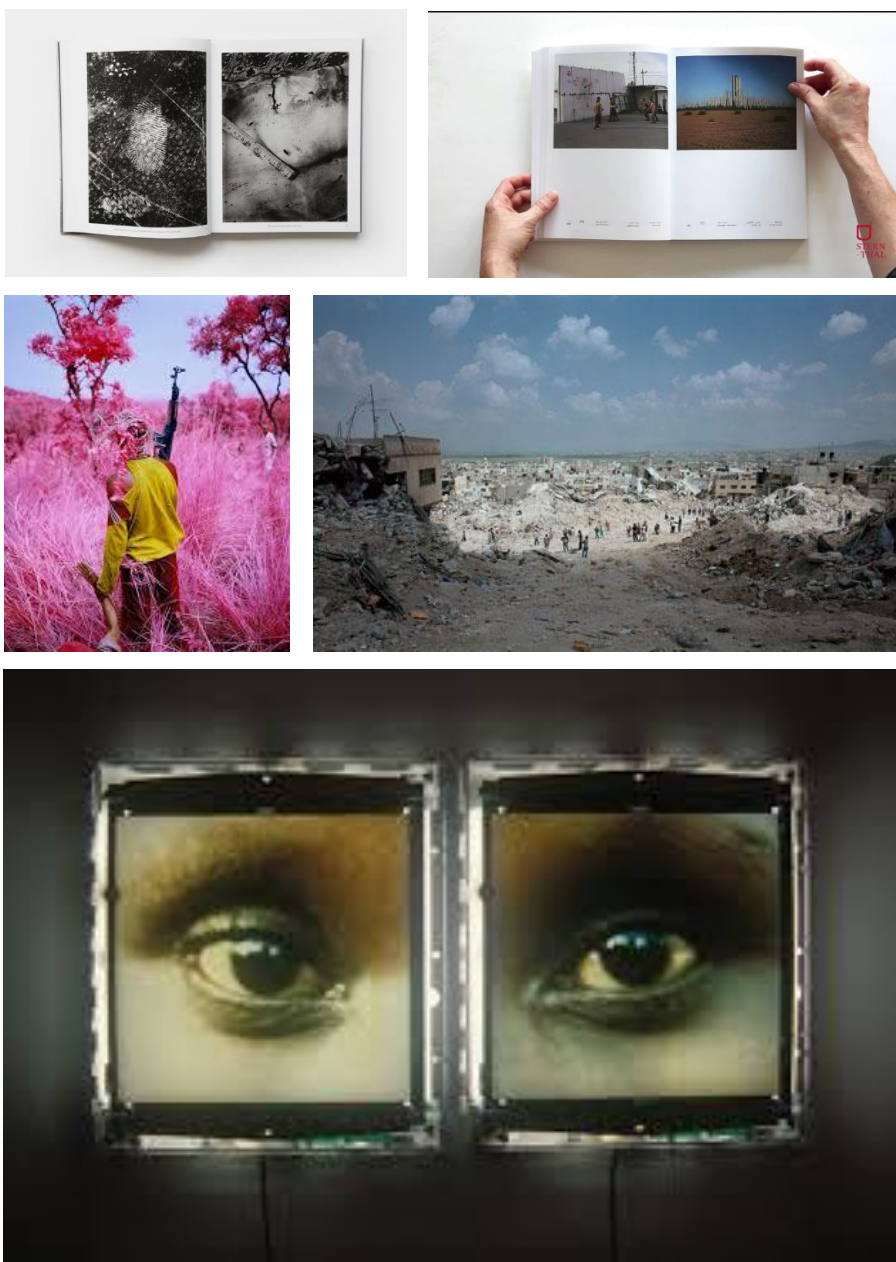
Dentro de la primera división que realizamos, podemos encontrar dos modelos más de imagen. El primero mantiene la línea de los dos mencionados previamente, ya que se conserva una postura ajena a lo estético pese a estar constituido por capturas que han sido absorbidas por este ámbito. Se trata de aquellas instantáneas que, pese a haber sido tomadas con una finalidad netamente informativa, acaban siendo exhibidas en galerías o consagradas como piezas de especial belleza. El valor estético de las imágenes, intrínseco a ellas, es potenciado así por su descontextualización. En este grupo podemos encontrar ejemplos como el de la ya mencionada Biblioteca de Sarajevo, inmortalizada por el fotógrafo español Gervasio Sánchez (figura 43). En el fondo, esta tercera facción y la expuesta anteriormente son muy similares, pues en ambos casos la exaltación de su apartado estético viene dada por factores externos.

La otra cara de la misma moneda se encuentra en aquellas imágenes que, aun habiendo sido creadas con una clara intención informativa, apuestan por una reformulación de la relación entre estética y testimonio. Estas imágenes, inscritas en lo documental pero, por norma general, distanciadas del ideal de fotoperiodismo, construyen narraciones en las que lo real sigue siendo la piedra angular. Sin embargo, sus tiempos y formatos se alejan de aquellos a los que acude el público para informarse. Se trata de aquellas imágenes que son distribuidas a partir de exhibiciones y libros. Esta reformulación no implica necesariamente una apuesta por lo estético entendido como belleza, pero su propia naturaleza permite que el fotógrafo construya las imágenes de manera más minuciosa, otorgándole una mayor libertad a la hora de seleccionar encuadres e iluminaciones. En esta sección participarían trabajos como *Images of Conviction: The Construction of Visual Evidence* (figura 75) o *Hush: Israel Palestine 2000-2014* (figura 76)

Para terminar, el último grupo lo constituyen aquellas imágenes que se han despegado del ideal de Fotografía y, por ende, han encontrado su lugar de reflexión sobre el documento y sobre el propio objeto fotográfico en el museo. Estas imágenes, liberadas de las imposiciones de los medios de comunicación, juegan a su antojo con lo estético de la fotografía. Algunos optan por recalcar la belleza que también está presente en las zonas de conflicto, como Richard Mosse, cuyas imágenes rozan lo *kitsch* (figura 77); otros optan por crear nuevos discursos con imágenes que están a medio camino entre la fotografía de guerra tradicional y el *tableau* francés, como Luc Delahaye (figura 78); y otros, como Alfredo Jarr (figura 79), reflexionan sobre la realidad de la guerra con fórmulas que, si bien incluyen lo fotográfico, suelen ser una combinación de distintas formas de expresión artística.

En todos y cada uno de estos ejemplos existen dos cuestiones fijas: la presencia de lo real y la naturaleza estética de la imagen. No se trata de una clasificación estricta, ni pretende dar respuesta a todos los casos en los que la presencia de lo estético se torna problemática. Es, no obstante, un punto de partida para identificar el tipo de experiencia que se desprende de la contemplación de la fotografía de guerra en función de la relación que esta mantiene tanto con su vis informativa como con sus componentes estéticos. Es preciso reconocer que existen fotografías que quedan ajenas a estas definiciones, como podría ser el caso de las imágenes que tomaron los carceleros de Abu Ghraib, las cuales acabaron siendo exhibidas en la galería Andy Warhol de Nueva York. Es solo un ejemplo de instantánea que podría ser denominada como fotografía de guerra, pero que no sólo representa, sino que forma parte del propio conflicto. Puede que estas capturas también se hayan visto sometidas a procesos similares a los que ha experimentado el fotoperiodismo pero que, dada su naturaleza, no acaban de encajar en el esquema base del que partiremos.

## La estetización de la fotografía de guerra



Figuras 75, 76, 77, 78, y 79

Diane Dufour y Xavier Barral (2015)

Noa Ben-Shalom (2015)

*Infra*, Richard Mosse (2010)

*Jenin Refugee Camp*, Luc Delahaye (2001)

*The eyes of Gutete Emerita*, Alfredo Jarr (1996)

En todos y cada uno de estos ejemplos existen dos cuestiones fijas: la presencia de lo real y la naturaleza estética de la imagen. No se trata de una clasificación estricta, ni pretende dar respuesta a todos los casos en los que la presencia de lo estético se torna problemática. Es, no obstante, un punto de partida para identificar el tipo de experiencia que se desprende de la contemplación de la fotografía de guerra en función de la relación que esta mantiene tanto con su vis informativa como con sus componentes estéticos. Es preciso reconocer que existen fotografías que quedan ajenas a estas definiciones, como podría ser el caso de las imágenes que tomaron los carceleros de Abu Ghraib, las cuales acabaron siendo exhibidas en la galería Andy Warhol de Nueva York. Es solo un ejemplo de instantánea que podría ser denominada como fotografía de guerra, pero que no sólo representa, sino que forma parte del propio conflicto. Puede que estas capturas también se hayan visto sometidas a procesos similares a los que ha experimentado el fotoperiodismo pero que, dada su naturaleza, no acaban de encajar en el esquema base del que partiremos.

### 8.3 Manipulación, estética y espectáculo

Manipular no es otra cosa que trabajar algo con las manos. Este proceso, que en principio no entra en contradicción con lo fotográfico, suele ser considerado negativamente: no olvidemos que el ideal de fotografía es el del desvelamiento de lo real. En la *fotografía directa*<sup>226</sup>, manipular es sinónimo

---

<sup>226</sup> Se denomina fotografía directa a aquella que huye de la emulación de los recursos pictóricos. Se suele otorgar este título a la obra de los fotógrafos que rechazaban la deriva pictorialista de este medio, aquellos que valoraban la fotografía como fotografía, en y por sus características propias, y no como imitación de otras artes. En *A plea for straight photography* (1904), el crítico de arte Sadakichi Hartmann da las claves de la fotografía directa a los usuarios de la cámara:

¿Y a qué llama usted fotografía directa?, podrán preguntarme. ¿Puede usted definirla? Bien, eso es bastante fácil. Confíad en vuestra cámara, en vuestro ojo, en vuestro buen gusto, en vuestro conocimiento de la composición; considerad toda fluctuación de color, de luz y de sombra; estudiad líneas y valores y división del espacio; esperad pacientemente hasta que la escena o el objeto de vuestra visión se revele en su momento supremo de belleza; en otras palabras, componed

de alterar lo que es dado *objetivamente* en el encuentro entre la cámara y la realidad. Es por ello que, tradicionalmente, Fotografía y fotografía manipulada se han entendido como elementos opuestos, enfrentados. El verbo manipular no deja de estar vinculado a la idea de crear, y la creación implica, si nos atenemos al uso común del término, producir algo que no existía anteriormente. En este sentido, es fácil entender por qué la dicotomía Fotografía-manipulación se ha trasladado a dos maneras, históricamente contrapuestas, de entender lo fotográfico: la eterna confrontación entre lo documental y lo artístico.

El ideal de la Fotografía supone acatar un código deontológico en el que no tiene cabida la alteración de lo que es dado por la cámara. En la imagen como testimonio, el reportero ha de mantener un férreo compromiso con la verdad, esto es, con la realidad. Este principio que ahora aplicamos a la fotografía supone el deber que todo informador debe asumir: el primer compromiso ético del periodista es el respeto a la verdad<sup>227</sup>. En contraposición –al menos, de momento- encontramos el ideal de fotografía artística, que no será considerada como tal a menos que su autor intervenga de alguna manera en la imagen, generalmente a través de recursos plásticos procedentes de otras modalidades artísticas<sup>228</sup>.

---

tan bien la imagen que queréis hacer, que el negativo sea absolutamente perfecto y necesite poca o ninguna manipulación. No pongo objeción al retoque, a la artimaña o al énfasis, mientras no interfieran con las cualidades naturales de la técnica fotográfica.

La idea de *no intervención* se ha mantenido como una de las máximas que debe respetar la fotografía documental, por lo que resulta inevitable que se establezca un paralelismo entre ambas locuciones.

<sup>227</sup> Dicha responsabilidad queda recogida en los principios generales del ya mencionado Código Deontológico de la FAPE. Esta idea se repite en cualquier texto sobre el compromiso ético del informador.

<sup>228</sup> Como argumentábamos en la primera sección de este estudio, las posibilidades artísticas de lo fotográfico se vieron cuestionadas debido al peso que en la concepción del proceso fotográfico tiene el mito del registro mecánico de lo real. Si se establece el contacto de la luz con el material fotosensible como instante definitorio de lo fotográfico, todo lo que quede fuera de este contacto será entendido como *extrafotográfico*. De esta manera, cualquier



Sin embargo, tal y como señala Fontcuberta en *El beso de Judas*, “crear equivale a manipular, y el mismo término «fotografía manipulada» constituye una flagrante tautología” (1995, p. 126). Fotografíar supone crear una imagen, por mucho que esta imagen mantenga un estrecho vínculo con lo real. En este sentido, fotografíar es manipular. Toda imagen fotográfica, por mucho que parta de la representación de lo real, es un producto, contiene en sí misma la manipulación. El fotógrafo húngaro Brassai se anticipó a la propuesta de Fontcuberta cuando afirmó que

la fotografía tiene un destino doble... Es hija del mundo aparente, del instante vivido y como tal guardará siempre algo del documento histórico o científico sobre ella; mas ella es también hija del rectángulo, un producto de las bellas artes, el cual requirió el ‘rellenamiento’ agradable o armonioso del espacio con señales en blanco y negro o en color. En este sentido, la fotografía tendrá siempre un pie en el campo de las artes gráficas y nunca será susceptible de escapar de este hecho (1968, p. 14).

Pese a esta doble naturaleza, la fotografía documental sigue aferrándose a la fracción de lo real presente en ella, la cual le proporciona la posibilidad de actuar como testimonio de una manera mucho más directa y neutral de lo que un reportaje escrito jamás podría lograr. Es por ello que a la imagen documental se le toleran ajustes, entendidos como pequeñas mejoras que no afectan a la relación entre fotografía y verdad, pero nunca *manipulaciones*. Es el compromiso que el periodista tiene con la verdad lo que hace que cualquier alteración de aquello que aparece en la imagen conlleve un fragante revés al código ético de la prensa y, como consecuencia, suponga

---

modificación que se produzca de manera previa o posterior al encuentro entre la cámara y lo real se interpretará como perteneciente a otras artes, en las que la intencionalidad sí tiene cabida.

un profundo rechazo. La manipulación es entendida como mala praxis en el campo de la información.

Ahora bien, la idea de manipulación no debe plantearse como referida únicamente a un trabajo de edición y posproducción limitado al laboratorio. El vínculo que la imagen mantiene con lo real es frágil, y existen muchas maneras de quebrarlo. La primera, y la más evidente, es aquella que nos lleva a afirmar que fotografiar es siempre manipular: pulsar el disparador implica invariablemente una selección y sección de lo real, que hace que lo Verdadero se torne, simplemente, una verdad puntual. Fontcuberta incluye esta primera barrera en lo que él clasifica como manipulación del mensaje. Cualquier factor que haga que la percepción de lo fotográfico no sea equivalente a la percepción de lo real supone una manipulación de este. Como hemos visto, el propio proceso fotográfico implica, entonces, una manipulación, pues fotografiar es necesariamente reducir lo real a las dos dimensiones del objeto fotográfico.

Así, en la manipulación del mensaje pueden diferenciarse dos momentos claros que, a su vez, se identifican con los dos tiempos que caracterizan el proceso de creación fotográfica que se plantean en la definición de lo postfotográfico: el momento en el que la cámara registra lo real y el momento en el que los datos obtenidos son procesados en un programa de edición de imagen. En el primer movimiento entran en juego elementos que aparecen vinculados a la subjetividad del fotógrafo, esto es, la selección del fragmento de lo real que va a retratar o el uso de una fuente de luz incorporada estratégicamente para lograr un efecto determinado. A ello debemos sumarle otras decisiones propias del autor de la imagen, relacionadas con la cámara: el tipo de lente que va a usar, la distancia focal, la apertura del diafragma, el tiempo de exposición o la sensibilidad ISO de la imagen. La propia elección de una cámara supone una forma de creación:

no es lo mismo immortalizar lo real con la lente de un móvil, con el último modelo digital comercializado por las grandes marcas, con Polaroid, con una vieja Yashica-Mat 124 o con el antiguo método de la fotografía estenopeica. La selección de la cámara (o, por qué no, la ausencia de ella) es de gran importancia, porque el dispositivo determinará aquellos elementos propios de lo fotográfico sobre los cuales el fotógrafo no tiene control: el algoritmo de medición de la luz y, en consecuencia, los colores resultantes, el sistema por el cual lo real se transformará en datos, e incluso el efecto de viñeteado causado por la forma de los objetivos.

El segundo momento de la manipulación del mensaje se corresponde, como ya anticipábamos, a la interacción con la imagen en el laboratorio, ya sea este analógico o digital. Es el momento en el que se pueden llevar a cabo ciertos procesos que son considerados como fotográficos, entre los que destacan la posibilidad de *reencuadrar* la imagen, potenciar ciertos colores, recurrir al blanco y negro, llevar a cabo una solarización, o efectuar un virado. En ocasiones, estos cambios, que generalmente son entendidos como ajustes, pueden ser vinculados con el falseamiento; se trata de aquellos casos en los que el *reencuadre* sirve para eliminar conscientemente elementos y variar así el mensaje, o un fuerte trabajo en los niveles de exposición que haga desaparecer información entre la claridad o la oscuridad. En cualquier caso, estas técnicas, siempre que no se abuse de ellas, son entendidas como positivas, y la opinión pública no suele tildarlas de manipulación.

Es evidente que el límite entre ajuste y adulteración no es nítido, sino que varía en función de la naturaleza del mensaje y de la finalidad de la imagen. El blanco y negro, por ejemplo, pasó a ser optativo hace décadas. Su uso hoy implica siempre una decisión estética, más cuando las cámaras digitales, excepto casos excepcionales, realizan siempre las tomas en color. Optar por

la desaturación no suele verse como manipulación, sino como un recurso estilístico. Recordemos, por ejemplo, el caso concreto del trabajo que llevaron a cabo los reporteros gráficos en la guerra de Vietnam. Durante el conflicto, fotógrafos como Larry Burrows y Ron Haeberle utilizaron el color en sus instantáneas. Sin embargo, nadie plantea como posible manipulación el hecho de que en las fotografías ganadoras del Pulitzer en aquella época y sobre el mismo conflicto no apareciese un atisbo de color. Hubo que esperar hasta 1982 para que se galardonasen las primeras capturas coloreadas y, desde entonces, ambas formas han convivido sin problemas. Ahora bien, cuando Patrick Farrell fue nombrado premio Pulitzer por sus imágenes de la devastación causada por el terremoto de Haití, el uso del blanco y negro ya era una cuestión totalmente subjetiva. Lo mismo ocurre en el caso de la toma con la que Warren Richardson obtuvo, en 2016, el preciado galardón Word Press Photo (figura 103). Corresponde al espectador decidir si esta decisión es un mero ajuste o si, por el contrario, supone una manipulación asociada a un fin estético que no está dispuesto a tolerar.

A este segundo tiempo también pertenecen los retoques que tradicionalmente se han considerado extrafotográficos. Nos referimos a aquellos que suponen la inclusión o alteración de elementos mediante técnicas pictóricas o de *collage*. Antiguamente era habitual mejorar la toma aplicando tintas, raspando lo sobrante o interviniendo directamente en la imagen. Hoy, este tipo de procesos suelen llevarse a cabo en el espacio de trabajo virtual. En cualquier caso, estos retoques suelen tener una finalidad alejada del documento; principalmente porque, al editarlas, su función testimonial queda puesta en entredicho. Sin embargo, cada vez son más las propuestas artísticas que señalan en esta dirección, al tiempo que elaboran una reflexión sobre las limitaciones y posibilidades del género documental. En este sentido, y dado que toda fotografía atiende a un *yo lo vi*, alterar una

imagen para que se corresponda con lo que percibió el fotógrafo, ¿constituiría realmente un caso de manipulación? Eliminar aquellos elementos accesorios para centrar la atención del espectador en lo sucedido, ¿debe ser entendido como mala praxis?

Los ejemplos mentados no constituyen, sin embargo, la única forma de manipulación posible. Como señala Joan Fontcuberta, también existe un tipo de manipulación vinculada al objeto (o al referente) fotografiado. Este hecho conlleva construir la *realidad* que se pretende inmortalizar como aquel que elabora conscientemente una escenografía, manipulando a los actores hasta conseguir la imagen deseada. Lo mismo ocurre cuando se recrea un objeto o un lugar mediante una maqueta. Si bien en estos casos no existe manipulación *per se*, pues la cámara registra aquello que tiene delante<sup>229</sup>, la falsificación es innegable cuando se trata de hacer pasar por el referente algo que no es más que una recreación del mismo. Entra en juego, por lo tanto, el texto que acompaña a la imagen, que debe darnos las coordenadas exactas para poder interpretar las fotografías. Si esta guía no se corresponde con lo que vemos, entonces podemos hablar de la adulteración del objeto, aunque este falseamiento no lo ejerce lo fotográfico, como hemos visto, sino las referencias sobre lo retratado o, en su caso, la ausencia de estas.

Durante la guerra del Líbano se dieron varios casos de manipulación del objeto. *The New York Times* publicó varias de estas fotos trucadas. El 27 de julio de 2006, el periódico difundió una imagen sobre un ataque a Tyre cuya descripción aludía a un supuesto cadáver que, de facto, no era tal (figura 80). El cuerpo tomado por difunto era en realidad un hombre que había sido herido, motivo por el cual el prestigioso diario se vio obligado a

---

<sup>229</sup> Se hace presente, en este punto, el peso de la supuesta incompetencia ficcional de la imagen sobre la que indagamos en la sección dedicada a analizar los vínculos entre lo fotográfico y lo real.

publicar una fe de erratas y a modificar el pie de foto<sup>230</sup>. Sin embargo, en el texto no aclaran si fue el fotógrafo el que proporcionó una información errónea –esto es, si manipuló el objeto- o si bien el cambio del mensaje se produjo a posteriori, a través de una manipulación del contexto de la imagen; en este caso, el texto.



Figura 80

*Sin título*, Tyler Hicks (2006)

Este es, precisamente, el último tipo de manipulación que propone Fontcuberta: la relacionada con el contexto. Alterar el entorno en el que se muestra la imagen surte efecto, inevitablemente, en la apreciación de la misma. El contexto varía la lectura del mensaje, de tal manera que una captura puede significar una cosa y lo opuesto en función de donde se muestre. La fotografía siempre tendrá un nexo con lo real, pero este puede ser reinterpretado constantemente, y la realidad de la fragilidad de este

---

<sup>230</sup> El 9 de agosto de 2006, el periódico publicó una selección de correcciones entre las que figuraba aquella a la que se hace referencia. *The New York Times* (9 de agosto de 2006). Corrections: For the Record. *The New York Times*, recuperado de <http://www.nytimes.com/2006/08/09/pageoneplus/corrections.html>

vínculo se ve reforzada con solo exponer todas las posibilidades de manipulación a las que puede ser sometida una fotografía.

Una vez expuestas todas las deformaciones que experimenta lo real fotografiado hasta llegar al espectador, resulta evidente que será el público el que tendrá la palabra final. Una imagen manipulada puede pasar por una Fotografía si el espectador no la cuestiona, del mismo modo que una captura que respete rigurosamente los presupuestos de la ética periodística puede ser puesta en entredicho por una mirada crítica y, en consecuencia, ser interpretada como falsificación. Así, una imagen será tanto verdadera como falsa, tanto testimonio como manipulación, hasta que el espectador se enfrente a ella. En este sentido, la imagen fotográfica puede compararse con la célebre paradoja de Schrödinger: del mismo modo que el gato está vivo y muerto al mismo tiempo, la fotografía es, a la vez, documento y ficción, verdad y manipulación. Mientras que el espectador no se posicione, la fotografía se constituye de ambos estados; a la mirada del público, el sistema cambia. El observador lo modifica inevitablemente.

En cualquier caso, no toda manipulación tiene como finalidad producir placer estético, del mismo modo que no toda fotografía manipulada generará deleite. La mayoría de los casos de manipulación que se han producido a lo largo de la historia del fotoperiodismo han estado dirigidos a cambiar la historia, lo real, a partir de la transformación de la imagen, y no a hacerla más atractiva al espectador. Sin embargo, cuando hablamos de estetización nos referimos a ese viraje progresivo hacia una imagen más potente, más *espectacular*, más llamativa, capaz de resumir toda una historia en un único instante y, además, de hacerlo virtuosamente.

Hablamos de espectáculo porque, en gran medida, el uso de ciertas técnicas de manipulación va dirigido, precisamente, a conseguir imágenes visualmente atractivas. Consideramos como espectaculares, al menos de

momento, aquellas realidades o representaciones que producen fascinación en su público. Si bien es cierto que podemos entender como espectacular una imagen que incida en la violencia, que opte por una estética cercana al *gore* para llamar la atención, la acepción que interesa a este trabajo es, precisamente, la que está relacionada con el deleite, pues es, quizás, la más problemática. Es fácil prever que una instantánea de un cadáver puede hacernos sufrir o resultar repugnante, pero ¿cómo consigue esta misma imagen complacernos, cuando la realidad que presenta es doliente?

La búsqueda de una imagen *mejor*, enfocada a producir placer estético, también se nutre de los procesos de manipulación. Un buen motivo, un encuadre sorprendente o impactante, una imagen en blanco y negro o un viñeteado digital pueden llevar al deleite. Sin embargo, ¿afecta este sentimiento de placer a la percepción de lo real en la imagen? ¿Supone la espectacularización la pérdida de valor de la imagen como documento?

La espectacularización de la fotografía de guerra puede ser analizada a partir de las reflexiones que Guy Debord plantea en *La sociedad del espectáculo* (1967), si bien el paso de los años hace que sea necesario relativizar algunas de sus tesis. En esta obra, el pensador argumenta que “la realidad, considerada *parcialmente*, se despliega en su propia unidad general como un pseudomundo *aparte*, objeto de mera contemplación” (2002, p. 37), idea que casa a la perfección con el planteamiento que hemos realizado previamente. Más aún,

la realidad vivida se halla materialmente invadida por la contemplación del espectáculo, y al mismo tiempo alberga en sí el orden espectacular, otorgándole su propia adhesión. La realidad objetiva se presenta en sus dos dimensiones. Cada noción fijada de este modo no tiene más sentido que la transición a su opuesto: la realidad surge del espectáculo, y el espectáculo es real. Esta



alienación recíproca es la esencia y el sustento de la sociedad actual (2002, p. 40).

Para Debord, la idea de alienación<sup>231</sup>, que toma de la tradición marxista, es central. El público mantiene para con el espectáculo una postura completamente pasiva, no hay diálogo posible entre el espectador y la imagen. La representación solo reclama ser contemplada, no ser completada y descifrada. Vemos, de esta manera, cómo el concepto de espectáculo queda ligado a la propuesta del instante decisivo. La imagen espectacular busca un auditorio que se limite a aceptar lo que en ella se muestra, del mismo modo que hace la fotografía informativa, aquella que sigue la máxima de narrar toda una historia a través de un único instante. Si volvemos a *La sociedad del espectáculo*:

Allí donde el mundo real se transforma en meras imágenes, las meras imágenes se convierten en seres reales, y en eficaces motivaciones de un comportamiento hipnótico. El espectáculo, como tendencia a visualizar, merced a diversas mediaciones especializadas, un mundo que no es directamente accesible, encuentra normalmente en la vista el sentido humano privilegiado. (...) Pero el espectáculo no debe identificarse con la simple mirada,

---

<sup>231</sup> Debord realiza una relectura del término alienación (*Entfremdung*). En sus *Manuscritos económicos y filosóficos de 1844*, publicados en la Unión Soviética en 1927, Karl Marx construye la idea de alienación tomando como punto de partida las ideas que Feuerbach desarrolla en *La esencia del cristianismo* (1841). Según plantea Marx, el trabajador se encuentra alienado por el capital en cuatro direcciones. De una parte, se encuentra alienado del producto que elabora, ya que le es arrebatado tan pronto como termina de producirlo. De otro lado, la labor se torna completamente impersonal, y el trabajador es alienado en su actividad productiva, que es asumida y experimentada como un tormento. En tercer lugar, queda alienado de la propia especie humana, ya que el sistema productivo no responde a las necesidades de las personas, sino a la propia producción. Finalmente, queda alienado de otros seres humanos, pues la relación de mutua necesidad y cooperación es modificada por el capital en competición. Para Debord, la alineación ya no se sitúa en la producción, sino que se ha desplazado hacia el consumo que llevamos a cabo como espectadores. No vivimos, contemplamos cómo se vive, y toda realidad parece haber sido construida adrede, todo parece impostado.

(...) es lo contrario al diálogo. El espectáculo se constituye allí donde hay representación independiente” (2002, p. 43).

El espectador se limita, por lo tanto, a consumir representaciones. Está condicionado por el *ver*, pero “cuanto más contempla, menos vive<sup>232</sup>” (2002, p. 49). Si “el mundo sensible es sustituido por una selección de imágenes que existen por encima de él, y que se aparecen al mismo tiempo como lo sensible por excelencia” (2002, p. 52), aquel que controle las imágenes tendrá el privilegio de dirigir la percepción de la realidad. Dominar las imágenes implica transformar el curso de los eventos en algo maleable. De esta manera, si las tomas que ilustran una guerra son capaces de transmitir un cierto placer, la ciudadanía podrá justificar una intervención militar, idea que retomaremos cuando planteemos las implicaciones políticas que puede tener la experimentar deleite en la fotografía de guerra.

Nuestra recuperación de las palabras de Debord no se debe, sin embargo, a la intención de instalar una suerte de paranoia colectiva en la que se asuma que todo lo que sabemos de lo real depende directamente de los designios del capital. Responde, más bien, a una crítica a la pasividad del espectador, cuya figura se ha planteado con mayor detenimiento en la primera parte. Si

---

<sup>232</sup> Rancière revisa a Debord en *El espectador emancipado*, ya que su concepto de emancipación tiene mucho que ver con la ruptura con la alienación que provoca la representación. Para el autor, “el espectáculo es el reino de la visión, y la visión es exterioridad” (2010, p. 13). Reflexiona, además, sobre los cimientos en los que se establece la crítica de Debord:

Los fundamentos teóricos de la crítica del espectáculo han sido extraídos, a través de Marx, de la crítica feuerbachiana de la religión. El principio de una y otra crítica se encuentra en la visión romántica de la verdad como no-separación. Pero esta idea depende, en ella misma, de la concepción platónica de la mimesis. La «contemplación» que Debord denuncia es la contemplación de la apariencia separada de su verdad, es el espectáculo del sufrimiento producido por esta separación. «La separación es el alfa y el omega del espectáculo». Lo que el hombre contempla en el espectáculo es la actividad que le ha sido sustraída, es su propia esencia, convertida en algo ajeno, vuelta contra él, organizadora de un mundo colectivo cuya realidad es la de este desposeimiento (2010, p. 14).

Frente a la enajenación, Rancière propone la emancipación, sobre la que reflexionaremos con detenimiento más adelante.

bien las imágenes espectaculares suelen ser identificadas con rapidez como manipulaciones, no debemos asumir que todas las fotografías que presenten estas características son fruto de la alteración consciente y malintencionada de lo real. Defendemos, por lo tanto, que debemos superar la contemplación y su alienación<sup>233</sup> para dirigirnos hacia la acción, cuestionar lo que aparece representado y, críticamente, completar la imagen que se nos proporciona, sin asumir que la verdad en apariencia es la Verdad.

---

<sup>233</sup> En Jauss también aparece la problemática de la alienación para vincularla a la percepción estética y a las posibilidades de emancipación que ofrece el arte: la experiencia estética es una experiencia de liberación:

En este momento se inicia la decadencia de toda experiencia placentera del arte. El placer estético, disminuido en su función cognoscitiva y comunicativa, aparece, de ahora en adelante, en los modelos trifásicos de la historia de la filosofía, como contra-instancia, sentimental o utópica, de la alienación; u, en la teoría estética actual, como la esencia de un comportamiento que, con respecto al arte clásico, era tenido por trivial, y que con respecto a todas las formas artísticas de la época moderna venía a ser la postura contraria excluida (1992 p. 65).

## 9. La fotografía de guerra como objeto de deleite

Queda patente la posibilidad de relacionar la fotografía con la posibilidad de obtener una experiencia estética placentera. Pese a ello, la posibilidad de experimentar placer estético en la contemplación de este tipo de imágenes mantiene una estrecha relación con la habilidad de identificarlas como representaciones. Las características propias de lo documental subrayan su dependencia de lo real, dificultando la tarea de aprehender la captura como algo más que el referente hacia el que esta señala. Esta labor se torna inasumible cuando el espectador reconoce la escena, cruza su mirada con el retratado y lo acata como real, respaldado por la fe en el proceso de registro mecánico.

Sin embargo, la posibilidad de que el objeto significativo —esto es, la imagen-huella- transmute en objeto estético (sin que esto suponga, por otro lado, la pérdida de su nexo con lo real) está adscrita a la propia naturaleza de lo fotográfico. Dependerá, por lo tanto, de las condiciones en las que la atención del público perciba el objeto, la posibilidad de desvelar en él su potencial estético y, así, alcanzar el deleite al que nos referimos. Aunque las circunstancias requeridas para esta metamorfosis variarán en función de las propias condiciones de cada individuo-espectador, existe una serie de características que acercan esta posibilidad al público. Será el cometido de este apartado analizar dichas particularidades, a fin de comprender bajo qué luz será posible discernir el objeto estético.

El primer elemento que detallaremos será, justamente, el contexto en el que se exhiben dichas imágenes. Gran parte de la censura a la estetización del fotoperiodismo se debe, precisamente, a la inclusión de instantáneas de

estas características en espacios que, en principio, le son ajenos. Por norma general, se espera de lo documental que permanezca adscrito al canal informativo, aquel que le permite desarrollar plenamente su función testimonial. Pero ¿a qué responde esta consideración de que la galería *no es* el lugar apropiado para la información?

La respuesta la encontramos, una vez más, en Kant. O, al menos, en la lectura que, a través del tiempo, se ha hecho de su constructo teórico. Su consideración de que lo bello es aquello que place desinteresadamente, unida a su concepción de la obra como finalidad sin fin<sup>234</sup> —esto es, como

---

<sup>234</sup> Un objeto bello, nos recuerda García Morente, es un conjunto en el que “la idea del todo condiciona y determina las partes, que a su vez producen e informan el todo. Es, pues, una causa que es al mismo tiempo efecto, una causa de sí misma, una finalidad interna” (1996, p. 229). En el pensamiento kantiano, la finalidad de la obra es subjetiva: es el espectador el que realiza su proyección en el objeto. Bello será, por lo tanto, aquello que “suscita en mí la idea de una finalidad interna, la idea de la vida; pero solo la idea” (1996, p. 230). Cassirer plantea este mismo concepto aludiendo a la objetividad que se le presupone a un objeto bello:

La objetividad característica y peculiar de la representación estética consiste precisamente en prescindir de la existencia del objeto. Es cabalmente el hecho de no preocuparse en lo más mínimo de todas las condiciones y de todos los efectos accesorios que inevitablemente van unidos a la “cosa” lo que hace de ella una intuición de la forma pura (1993, p. 365).

En Kant, la idea de finalidad sin fin nos remite, en primer lugar, a la adecuación a un fin, lo cual implica “la formación individual que una forma total revela en sí misma y en su estructura, mientras que el fin quiere decir el destino externo que a aquella se le señala” (1993, p. 365).

En *Releer a Kant* (1989), Felipe Martínez Marzoa nos ofrece un desdoble de caminos que nos permite comprender cómo es posible que apreciar la belleza de una figura es reconocer que existe tal figura, y que en ella hay unidad, orden y concierto, al mismo tiempo que es imposible dar con el concepto que le otorga dicho orden y concierto (1992, p. 120). Ya planteaba esta idea en *Desconocida raíz común* (1987):

Reconocer una figura como bella es reconocer que, tratándose efectivamente de una figura, esto es, de un objeto o cosa, no hay, sin embargo, concepto que exprese esa unidad, concepto del que esa cosa sea presencia sensible. Por el contrario, si se encuentra concepto explicativo del orden y concierto que construye la figura, sí se descubre la regla según la cual esa figura se construye (p. 53).

En su repaso de la propuesta kantiana, el autor nos guía por la primera dirección:

Si no se trata de adecuación a algún concepto, sino de adecuación de lo empírico a conceptos en general, o sea, si no se trata de que haya algún fin, sino de finalismo (o adecuación a fines) en general, parece que eso quedaría documentado allí donde se viese que hay adecuación a conceptos incluso sin que haya cumplimiento de concepto alguno en particular, o adecuación a la posibilidad de

finalidad en sí misma-, ha comprometido la manera en la que la sociedad asimila aquello vinculado al arte. De una –a juicio de quien escribe- mala lectura de la propuesta kantiana emerge un nuevo mito: el de la actitud estética, sobre el que reflexiona George Dickie en un texto publicado en 1964 en la prestigiosa revista *American Philosophical Quarterly*. En dicho escrito, Dickie identifica dos conceptos medulares en torno a los cuales se articula esta teoría: la distancia y el desinterés. Como él mismo reconoce, los dos términos pertenecen, en última instancia, al mismo ámbito, y son bastante cercanos en la manera en la que influyen a esa supuesta actitud con la que se debe mirar al arte. En definitiva, ambos principios sugieren la necesidad de acercarse a lo artístico sin exigirle un uso práctico más que ser en sí mismo, si bien Dickie los trata por separado. El primer concepto que abarca es, precisamente, el de la distancia, y lo hace a través de una revisión de la propuesta teórica del artículo ‘Distancing as an Aesthetic principle’ (1961), de Sheila Dawson. En dicha reflexión, la pensadora defiende que

normalmente es la belleza del fenómeno natural, o la belleza revelada en la obra de arte por el artista que fue cautivado por la belleza del fenómeno, la que captura nuestra atención, nos pone fuera de servicio

---

finés en general incluso sin que haya fin; o sea: allí donde se percibiese conceptualidad sin concepto, *finalismo sin fin* (1992, pp. 118-119).

Dado que, en Kant, la imaginación esquematiza sin concepto, hay, ciertamente, construcción y, por lo tanto, hay figura; hay, pues, una cierta unidad, hay aquello que tendría que ser expresado por un concepto, pero no hay concepto que lo exprese; no es posible separar una regla según la cual esa figura esté construida. Hay una conformidad a un concepto en general, una conformidad a regla en general, un finalismo en general, pero no hay regla, concepto, fin (1992, pp. 119-120).

Recordemos que, tal y como se encarga de señalar Martínez Marzoa en su obra de 1987, allí donde la imaginación esquematiza sin concepto se encuentra “la universal y necesaria adecuación de lo sensible al concepto, la universal y necesaria armonía de las facultades de conocimiento” (p. 52).

de la vida práctica y nos fuerza, si somos receptivos, a verla en el nivel de la consciencia estética<sup>235</sup> (1961, p. 159).

Para ello, es necesario forzar una separación que permita a la consciencia del público atender a los objetos que se le muestran en sí mismos, sin pensar en las particularidades que se le presentan a título individual. Si lo aplicamos a nuestro estudio, sería el equivalente a poder observar una captura en la que aparece una casa derruida a causa de una explosión sin que ello nos lleve a centrar nuestra conciencia en la posibilidad de que, en nuestra ausencia, nuestra propia vivienda haya sido reducida a cenizas. Ahora bien, esta distancia no debe ser excesiva, pues este extremo nos llevará a contemplar el objeto en sus cualidades físicas (tamaño, peso, sistema de impresión) sin alcanzar el mundo del objeto estético. Sin embargo, Dickie se pregunta si

cuando se levanta el telón, cuando caminamos hacia una pintura o cuando contemplamos una puesta de sol, ¿estamos acaso inducidos hacia un estado de ser distanciados ya sea por haber sido golpeados por la belleza del objeto o por llevar a cabo un acto de distanciamiento? No recuerdo haber cometido tales acciones especiales o de ser inducido a cualquier estado especial<sup>236</sup> (1964, p. 57).

Como señala el autor, las premisas de los defensores de la distancia como elemento indispensable en la experiencia estética se refieren, una y otra vez, al hecho de prestar atención. Su propuesta simplemente apunta a que la

---

<sup>235</sup> “Usually it is the beauty of the natural phenomenon, or the beauty revealed in the work of art by the artist who was arrested by the beauty of the phenomenon, which captures our attention, puts us out of gear with practical life, and forces us, if we are receptive, to view it on the level of aesthetic consciousness”. Traducción propia.

<sup>236</sup> “When the curtain goes up, when we walk up to a painting, or when we look at the sunset are we ever induced into a state of being distanced either by being struck by the beauty of the object or by pulling off an act of distancing? I do not recall committing any such special actions or of being induced into any special state”. Traducción propia.

posibilidad de lo estético surge solo cuando no nos distraemos en cuestiones que son ajenas al propio objeto estético. Para llevarlo, de nuevo, al lenguaje de Dufrenne, la teoría de la distancia se resume en la necesidad de subsumir las percepciones marginales a la percepción del objeto estético. Como veremos, la misma idea de centrar la atención en el mundo de la obra ha sido puesta en entredicho por aquellos que recurren al extrañamiento como recurso creativo.

La segunda vía en la teoría de la actitud estética nos deriva directamente al desinterés kantiano. Dickie la define como “la acción ordinaria de atención llevada a cabo en un modo concreto (desinteresadamente)<sup>237</sup>” (1969, p. 57), esto es, la acción de contemplar el objeto por y para sí mismo. Pero no tiene sentido, como considera el autor, hablar de desinterés si la percepción no puede ser interesada. Ahora bien, ¿qué consideramos interesado? Siguiendo la tradición marcada por Kant, asumiremos que una percepción interesada es aquella que trata de satisfacer una finalidad práctica. Esto haría, sin embargo, que la arquitectura nunca pudiese llegar a ser un objeto estético, pues sus formas mantienen una estricta relación con su uso. También supondría dar por sentado que el arte *no puede* desempeñar ningún tipo de función y, si lo hace, no será arte. Pero para los religiosos, una talla de Cristo puede ser al mismo tiempo un objeto estético y parte de su culto. Considero que, a fin de utilizar el concepto de desinterés de una manera acorde a la expuesta por Kant en su *Crítica del juicio*, es necesario relacionarlo con la idea de deseo. No se trata de que el objeto estético no pueda contribuir a la vida práctica del espectador, sino que al acercarse a dicho cuerpo partiendo de la utilidad del mismo limita las posibilidades de que el objeto estético sea desvelado. Volvamos a un ejemplo religioso: para aquellos que recurran a

---

<sup>237</sup> “The ordinary action of attending done in a certain way (disinterestedly)”. Traducción propia.



una imagen de la Virgen como símbolo de su madre celestial para rogarle su amparo y protección, la figura no será una representación de la Virgen, sino la propia Virgen. Lo mismo ocurre en la fotografía documental: aquel que acude a ella para asomarse a través del objeto la percibirá en su referente. Pero la actitud estética no es otra cosa que atender al objeto que tenemos delante y percibirlo tal y como es: una escultura, una fotografía. Como concluye Dickie, “estar en una actitud estética es prestar atención a la obra de arte (o al objeto natural)” (1969, p. 64).

Desaparece, así, la idea de que una obra no pueda tener un uso práctico; simplemente se exige al espectador que no subsuma su percepción a este. En fotografía, consistiría simplemente en que el público no confundiese el ver la imagen fotográfica con la apreciación de su referente. Ante una captura, el público siempre verá una imagen en la que aparece representada una realidad. Pretender que el público atiende a esa realidad, y no a su representación, es dejarse embaucar por el ilusionismo.

Puede que este fenómeno no sea *real*, es decir, que no sea necesario dejar atrás todo interés para acceder a un museo, ni que la obra reclame de nosotros un estado especial. Sin embargo, culturalmente nos vemos comprometidos con un tipo de actitud que determina la experiencia que extraeremos de nuestra visita a la galería. En el imaginario colectivo, colocar una imagen en un museo es eliminar toda posible función que esta tuviera y darle valor en sí misma, como objeto. Es otorgarle un aura, un *aquí y ahora* como objeto que anularía la temporalidad propia de la imagen, es decir, suprimiría cualquier vínculo que esta tuviese con lo real. Pero, como señala Benjamin, la imagen fotográfica siempre portará su propia temporalidad, por mucho que quede reducida a la mínima expresión por las ideas preconcebidas que rodean la visita a la galería.

El contexto es fundamental, pues condiciona la actitud del público. Aunque, como hemos analizado con Dickie, exhibir la imagen documental en la galería no implica ningún tipo de actitud, y tanto el desinterés como la distancia se resumen en el acto de prestar atención a la obra, el peso de la tradición sigue restringiendo las posibilidades de la percepción en el entorno *museo*. La imagen seguirá señalando hacia la realidad que retrata, pero lo hará desde un nuevo estatus. Nos asalta, en este punto, una duda: ¿cómo debemos considerar al objeto fotográfico en su exhibición en la galería? Si la imagen mantiene su vínculo con lo real, ¿debemos entenderla como una suerte de *object trouvé*? ¿Responderá a las máximas del *ready made*? Y, volviendo a esos otros canales en los que se distribuye la imagen, ¿cómo afectan las consideraciones externas a la imagen a la percepción de la misma?

En prensa, la imagen nunca se manifiesta por sí sola. Su presencia aparece ligada, como mínimo, a un pie de foto, en el que se concreta la realidad inmortalizada mediante de la cámara. Estas acotaciones se amplían en la pieza informativa redactada que convive con la imagen. Cada uno de estos elementos, que podríamos entender como percepciones marginales, repercuten irreversiblemente en la manera en la que la atención se dirige a la fotografía: en un contexto informativo, la captura tiende a mantener su estatus de imagen significativa. La página del diario, entendida como un todo, hace que imagen y texto se relacionen entre sí, estableciendo una simbiosis compleja. Bien es cierto que es posible obviar el apartado escrito de dicha publicación para centrarse en la fotografía como objeto, pero esto supondría una excepción en el ritual de la lectura. E incluso cuando esto sucede, se suele completar la identificación de la imagen recurriendo, como mínimo, al texto que la define.

La situación cambia, sin embargo, cuando el acceso a la información tiene lugar en su versión digitalizada. Por norma general, la estructura de la prensa escrita se mantiene, aderezada con alguna de las nociones básicas del hipertexto. La imagen se muestra, así, en relación con la palabra escrita, del mismo modo que lo hiciera en una publicación física. No obstante, las posibilidades que ofrece el entorno digital han acabado modificando el uso que se le da a la fotografía y la manera de utilizarlas como fuente de información. Para empezar, los servidores en los que se asientan las webs de los diarios no imponen las mismas restricciones que las imprentas. Las imágenes siempre podrán mostrarse en color, y no alterar su espectro en función de las demandas del planillo, por lo que la decisión de mostrarlas en blanco y negro responde, como ya hemos contemplado, a intereses estéticos. De otra parte, las limitaciones de espacio ya no demandan el uso de una única toma que sintetice toda la noticia, sino que los diseños web incluyen la posibilidad de insertar galerías. Esto modifica sustancialmente el tipo de capturas que se demandan –ya no son indispensables los instantes decisivos, pues se puede reconstruir un hecho a partir de distintas instantáneas- y la fotografía construye su significado no solo en relación al texto, sino también en relación con otras tomas. Más allá: la mayoría de las galerías oscurecen el fondo de la pantalla, aislando la imagen de cualquier influencia externa. En algunas, será el lector el que deba interactuar con la misma para acceder a la información que acompaña a la imagen. La fotografía ya no es un objeto plano: los hipervínculos que tanta difusión han tenido en el texto también pueden aplicarse al ámbito fotográfico. No nos detendremos, sin embargo, en esta realidad, sino en la manera en que la propia galería digital aísla la imagen de todo lo demás. Al resaltarla, subraya su naturaleza fotográfica y la desvincula de la información, generando un entorno similar al de aquellas galerías de las que esta aplicación toma el nombre.

Una vez publicada en la Red, la instantánea deja de estar asociada a un contenido concreto. Su código puede ser distribuido tantas veces como sea preciso, llevando así la reproductibilidad de la técnica a límites que Benjamín jamás habría sospechado gracias a lo digital. La imagen se multiplica incontinentemente, soltando todos los lastres ajenos a ella misma. El autor pierde su control sobre su creación, y pronto será imposible anticipar el medio en el que se reproducirá, o si le será atribuida, lo cual modificará, inevitablemente, la apreciación de lo representado. No obstante, el espectador puede tomar partido, y hacer uso de las mismas herramientas que descontextualizan la imagen para hallar su origen. Un motor de búsqueda potente bastará para volver a situar a la fotografía en relación al nombre de su creador, facilitando el *esto fue lo que vi*. La clave se sitúa en el rol activo del espectador.

El canal a través del cual nos sea dada la imagen cumple, así, un papel relevante en la posibilidad de la apreciación estética, pero nunca será un factor decisivo, pues su impacto dependerá del propio trasfondo y de las circunstancias de su público. Ahora bien, en un contexto en el que prima la información, como el que constituye la prensa —o cualquier medio audiovisual que recurra a la imagen con fines informativos—, el objeto será contemplado, en la mayoría de ocasiones, como objeto signifiante. Sin embargo, en un contexto consagrado a la obra de arte, como el que nos ofrece el museo, la imagen será preferiblemente asumida como tal. Ambos objetos pueden ser percibidos estéticamente por una atención que así lo desvele. Sin embargo, la atención que se presta a la imagen testimonial se vincula, por norma general, con su referente, y no con la imagen misma, mientras que el museo proporciona las condiciones adecuadas para que la atención se dirija a la integridad del objeto fotográfico.

Un elemento clave en la toma de distancia con el referente será aquello que subraye la consciencia que se encuentra tras la representación. Si, como señalábamos en el primer apartado de esta reflexión, la fotografía basa su valor epistemológico en el mito del registro mecánico de lo real, todo indicio que ponga en tela de juicio dicha suposición facilitará la apreciación de la fotografía como objeto estético. El estilo, como marca inconfundible de una subjetividad creadora, evidencia que la cámara no es una tecnología totalmente objetiva que se limita a recoger la luz arrojada por lo real, sino que se trata de un dispositivo que es accionado y condicionado por un individuo. La posibilidad de hallar trazas de la voluntad de un individuo en la fotografía documental pone de relieve su naturaleza testimonial. Dada su condición, asociada siempre a un *yo lo vi*, la imagen no podrá considerarse nunca como *lo real*, esto es, como *verdad*, sino, a lo sumo y como ya habíamos anticipado previamente con Fontcuberta, como verosímil.

La fotografía documental nunca caerá en la tentativa de la ficción, pues, de hacerlo, estaría renunciando a su posibilidad asertiva. Toda captura parte de ese instante de colisión entre lo retratado y el material fotosensible que lo perpetuará, por lo que la imagen contendrá siempre una fracción de verdad en sus entrañas, aunque dicha verdad lo sea en tanto que percibida por un ser humano y, en consecuencia, dependa de sus circunstancias al tiempo que se aleja del ideal trascendental de Verdad. En definitiva, a lo máximo que puede aspirar la fotografía es a situarse en la categoría de la no ficción. El estilo del fotógrafo será, en este contexto, fundamental a la hora de interpretar la imagen como documento. Incluso en aquellos casos en los que el reportero trate de mantenerse imparcial, eliminando cualquier marca de subjetividad, el estilo de la imagen estará elegido a conciencia para que dicha imagen surta el efecto deseado.

Traslademos esta distinción a la información escrita. En prensa, el periodista mantiene unos estándares que deben ajustarse a las máximas del periodismo y, además, al libro de estilo de su empresa. En estos textos, los análisis se formulan en torno a datos, e intentan ocultar cualquier rastro de parcialidad, aun a sabiendas de que la objetividad es inalcanzable. Aquellos textos en los que se permite al autor hacer gala de su estilo personal suelen quedar relegados a las columnas de opinión. En algunos casos, las historias abandonan el marco de la prensa para trasladarse a nuevos ámbitos, en los que serán valoradas no solo por lo que cuentan, sino también por cómo se cuentan. Es a esta práctica a la que se denominó *nuevo periodismo* en la década de los 60.

El *new journalism* cuenta con una particularidad: expone su subjetividad. El periodista deja de ser el eterno hombre invisible —figura que, recordemos, pertenece a la ficción— para introducirse de lleno en las historias que narra. Ahora bien, la prensa tradicional no es lugar para este tipo de propuestas. Antes de vincularse con la literatura, esta nueva manera de hacer periodismo se dejó ver en revistas de diversa índole. A ella se han asociado nombres como el de Truman Capote, quizás el más conocido, pero también ha quedado vinculada a Hunter S. Thompson, uno de los padres fundadores del periodismo gonzo. Pero ¿qué hace que *A sangre fría* (Capote, 1966) sea catalogada como novela? Para Danto, la respuesta es sencilla: se debe, ante todo, a la “maestría de su técnica literaria” (2002, p. 211). Es su estilo narrativo lo que hace que su forma de narrar la historia haya entrado a formar parte de los anales de la literatura y no del periodismo.

También en la fotografía de guerra existen huellas imborrables que nos remiten a la subjetividad responsable de la imagen. Pese a la voluntad de permanecer oculto tras el referente, imperceptible para el ojo de su público, el fotógrafo siempre está en la imagen. Al reconocerlo, el espectador puede

despertar del conjuro de la objetividad, atendiendo a lo real representado desde una perspectiva crítica. El estilo facilita, así, la posibilidad de experimentar placer en la fotografía de guerra, al reconocer dicha imagen como representación y disfrutarla en sí misma. Sucede, por ejemplo, con la fotografía de Emilio Morenatti, del que se ha dicho que

es un destacado representante del nuevo reporterismo fotográfico de nuestro país; casa a la perfección su instinto de reportero con una sensibilidad ético-estética que no hiere en ningún caso la dignidad de los más débiles y subraya, además, la dimensión informativa de sus imágenes. El lenguaje del color y una visión original del encuadre ayudan a configurar la compleja y sugerente personalidad de su obra<sup>238</sup>.

En este breve texto sobre su trabajo se alude, efectivamente, a lo que queda definido como una “visión original”, que no deja de ser una alusión a su manera de mirar y, en consecuencia, a su manera de componer, a su estilo a la hora de contar. Ahora bien, la potenciación del estilo no conlleva, necesariamente, la pérdida de valor informativo de la imagen. En la cita anterior veíamos cómo se consideraba que esta sensibilidad estética no entra en conflicto con la dimensión informativa de la imagen, sino que la subraya. Recordemos que la posibilidad de creer en la imagen partía, necesariamente, de ese *yo lo vi* al que hacíamos referencia. A través de esta fórmula, el reportero se hacía responsable de la imagen, y es precisamente en su compromiso con lo real en lo que se respalda la posibilidad de entender el referente como verdadero. La exhibición de un estilo no hace más que evidenciar esta subjetividad, lo que facilita, en mayor o menor medida, este proceso. Si a este hecho le añadimos la continua

---

<sup>238</sup> Centro Andaluz de la Fotografía. *Palestina/ Afganistán*, de Emilio Morenatti. Recuperado de [http://www.centroandaluzdela fotografia.es/esp/es\\_23\\_expo\\_ante\\_detalle.php?id=122](http://www.centroandaluzdela fotografia.es/esp/es_23_expo_ante_detalle.php?id=122)

descontextualización a la que se ven sometidas las imágenes en el entorno digital, un estilo reconocible sería capaz de vincular al público de manera directa con su creador aun cuando su rúbrica estuviese ausente.

El planteamiento expuesto en *La transfiguración del lugar común* no acaba con esa humilde referencia al dominio de la palabra escrita del que hacía gala Capote. Según plantea Danto,

la historia no ficticia hace uso de la forma del artículo periodístico en tanto que planteamiento. El artículo periodístico, en cambio, utiliza esa forma porque así es como son las historias en los periódicos; el escritor no se propone nada al utilizar esa forma (2002, p. 212).

De esta manera, la posibilidad de que un texto sea entendido como información o como historia de no ficción no se debe tanto a la forma que se les da a las palabras, sino a la intención que se encuentra tras dicha decisión. Las maneras informativas se tornan recurso estilístico para aquellos que parten de los medios de comunicación para su reflexión. En una estrategia bidireccional, el uso de técnicas informativas por parte de los integrantes del panorama artístico no solo afecta a la obra entendida como objeto estético, sino que su repercusión acaba haciéndose eco en la manera de percibir la propia imagen-documento. Si reconsideramos las propiedades alotrópicas de la imagen, podemos concluir, una vez más, que el estilo facilita su afiliación al ámbito de lo estético, al evidenciar su naturaleza representativa, pero lo que realmente condicionará su lectura será la intencionalidad que se encuentre tras la elección de un canal o de unas maneras concretas.

Pese a ello, las entrañas de la fotografía nos seguirán dirigiendo ocasionalmente hacia ese instante en el que lo representado *fue*. Este constructo medular es tan potente que anula la capacidad del espectador de



reconocer la imagen como representación. En este espejismo, el público puede ser fácilmente embaucado. Para evitar el engaño y, al mismo tiempo, llamar la atención hacia las consecuencias que puede traer consigo una progresiva apatía del espectador, son cada vez más los autores que recurren al extrañamiento.

El efecto distanciador fue considerado por primera vez por el formalismo ruso. El escritor y crítico literario Víktor Shklovski planteó esta idea en *El arte como artificio* bajo el enunciado *приём отстранения*, que ha sido traducido como “efecto de distanciamiento” y cuya vinculación con el *Verfremdungseffekt* brechtiano es evidente. Shklovski, que afirma que se trata de algo intrínseco a las artes, parte del análisis de la obra de Tolstói para asentar la estructura básica de este recurso. Según considera este autor, cuando la percepción se habitúa a un tipo de vivencia, se convierte en una reacción automática. El arte, sin embargo, consigue volver extraños sus objetos, de tal manera que su percepción sea compleja, forzando así el reconocimiento de lo artístico y eliminando el automatismo de su apreciación.

El propósito del arte es comunicar la sensación de las cosas tal como son percibidas y no como son aprehendidas. La técnica del arte es hacer los objetos *desconocidos*, hacer las formas difíciles para aumentar la dificultad y la duración de la percepción, porque el proceso de percepción es un fin estético en sí mismo y debe ser prolongado<sup>239</sup> (2010, p. 55).

Este efecto está, una vez más, relacionado con la distancia. El dramaturgo Bertolt Brecht, en sus estudios acerca del teatro tradicional chino, acierta en

---

<sup>239</sup> “The purpose of art is to impart the sensation of things as they are perceived and not as they are known. The technique of art is to make objects ‘unfamiliar,’ to make forms difficult to increase the difficulty and length of perception because the process of perception is an aesthetic end in itself and must be prolonged”. Traducción propia.

señalar que “la finalidad de esta técnica del efecto distanciador consistía en procurar al espectador una actitud analítica y crítica frente al proceso representado” (2004, p. 131). Con este fin se utilizan, señala Brecht, medios artísticos que garantizan que el público no caerá en el embrujo de la representación. En el teatro (y en manifestaciones artísticas y culturales) esta técnica consiste, entre otras cuestiones, en romper la cuarta pared, haciendo consciente al espectador de que se encuentra frente a una escenificación, y no ante lo real. Pensemos en todas las veces que Kevin Spacey, caracterizado como Frank Underwood, se dirige directamente al público en la serie de televisión *House of Cards* (Beau Willimon, 2013), o cuando Heather Manson, protagonista del videojuego *Silent Hill 3* (Konami, 2003), interpela directamente al jugador. En fotografía, el extrañamiento consigue situar al espectador a la distancia suficiente como para reconocer su origen en lo real sin asumir por ello su veracidad. Es más, “la técnica que produce el efecto distanciador es diametralmente opuesta a la técnica que busca la identificación” (2004, p. 132), nos dice Brecht. El uso de elementos que son propios del objeto fotográfico puede llevar a la toma de consciencia del público, al despertar del espíritu crítico y, así, a la reducción de la manipulación de la imagen. En lugar de asumir la visualización del otro, la imagen fotográfica evidencia que ese otro no es más que su representación, y que la verdad que parece evidente en la supuesta objetividad del medio no es tal. Es por ello que autores como Delahaye recurren a tamaños impropios de la imagen documental, en los que todo aparece enfocado. Otros utilizan el blanco y negro como marca inequívoca del carácter ficcional de la imagen. En definitiva,

el efecto distanciador consiste en que el objeto que ha de ser explicado, sobre el que ha de fijarse la atención, pase de ser un objeto corriente, conocido, directamente comprensible, a ser un objeto especial, sorprendente, inesperado. Lo que se entiende por sí mismo se vuelve

incomprensible, pero solo para, a partir de ahí, ser tanto más comprensible (2004, p. 149).

No es que la imagen se encripte, limitando su acceso, sino que se torna compleja para garantizar que sea entendida con todos sus matices, y no como algún tipo de magia negra que traslada nuestra percepción a un espacio y tiempo que nos son ajenos. Puede que este espíritu crítico dificulte el dolerse en el sufrimiento ajeno, aun cuando este permanece en la captura dado el carácter medular del instante de contacto de la cámara con lo real, pero, al hacer explícito el proceso de representación, se llama a la acción. El arte se nos muestra, lejos de la idea inicial, como capaz de llamar a la acción. En palabras de Brecht,

para introducir la actitud crítica en el arte hay que mostrar su indudable elemento negativo en su aspecto positivo: esta crítica del mundo es activa, emprendedora, positiva. (...) La crítica a la sociedad es la revolución, que es crítica llevada a término, ejecutiva. Una actitud crítica de este tipo es un momento de productividad y como tal profundamente placentero, y si en el lenguaje corriente llamamos artes a las operaciones que mejoran la vida de los hombres, ¿por qué el arte habrá de alejarse de esas artes? (2004, p. 153).

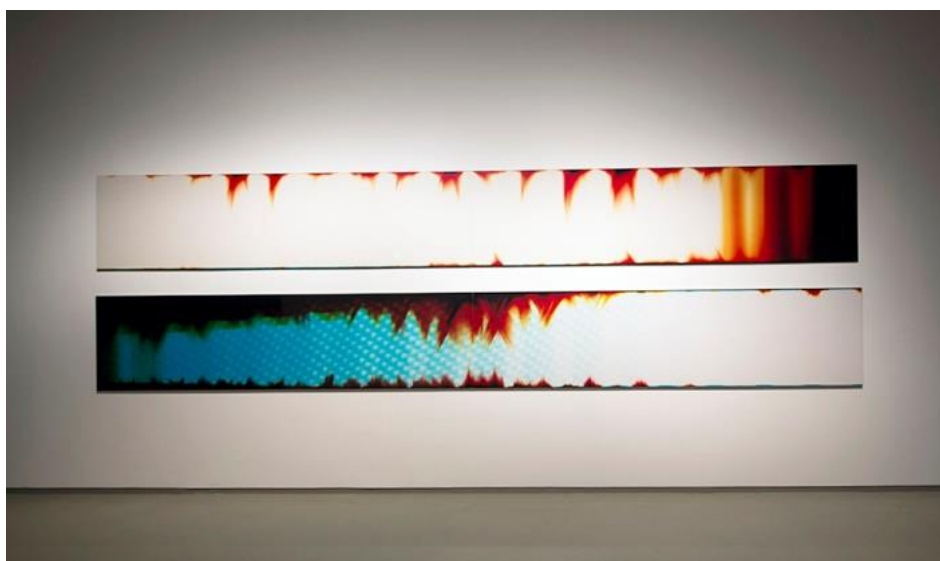
Ilustremos la aplicación del extrañamiento en la fotografía de guerra a través de algunos ejemplos. Ya hemos mencionado el caso de Delahaye como paradigmático de este modelo. Sus obras (figura 81) se nos muestran, para empezar, en un contexto distinto al que esperaríamos para la información: el museo. Utiliza, como hemos adelantado, formatos que son inasumibles por los medios de comunicación. Además, huye del instante decisivo. En lugar de trasladarse hacia el lugar de la acción, el punto exacto de la detonación, para que su público pueda *ver* las consecuencias directas de la

explosión, Delahaye nos ofrece un paisaje en el que podemos apreciar, a lo lejos, una nube de humo. La calidad de la impresión permite que la mirada de su público navegue por la escena, tratando de reconstruir los hechos que intuye, pero a los que no puede acceder directamente. Como propuesta informativa, nada de lo que hay en esta imagen nos resulta *familiar*. Desde las dimensiones hasta la forma en la que se ha recogido el instante, la fotografía llama a ser interpretada como representación, y no como ventana a la realidad. De esta manera, consigue que su público no se limite a contemplar lo dado y a asumirlo como verdadero: lo llama a la acción, trata de estimular su imaginación y su sentido crítico.

El mismo fenómeno ocurre con otros autores a los que ya hemos mencionado en varias ocasiones a lo largo de esta reflexión. Richard Mosse, sin ir más lejos, utiliza este recurso para lograr que la experiencia estética revierta en una experiencia ligada a la moral que vaya más allá de la compasión. En sus tomas (figura 78), el color rosa que invade la vegetación evidencia que nos encontramos frente a una representación de lo real. La imagen puede, entonces, ser entendida como bella, sin que ello suponga identificar esta apreciación con la posibilidad de interpretar como placentera la contemplación del dolor ajeno. *The day nobody died* (Adam Broomberg & Oliver Chanarin, 2008, figura 82) mantiene esta dinámica. Ante el público se muestran dos elementos que forman parte de una misma instalación: un vídeo y lo que parece ser una fotografía. Decimos parece porque, en realidad, se trata del resultado de exponer 6 metros de papel fotográfico a 20 segundos de sol. Broomberg y Chanarin se encontraban en Afganistán, empotrados en el ejército británico, en uno de los momentos en los que el conflicto se desarrollaba en su mayor crudeza. Desde el día en el que comenzaron su trabajo, fueron testigos de múltiples asesinatos: diez personas durante la primera jornada, tres en la segunda y, así, a diario, sumaban nuevos nombres a la lista de bajas. Hasta el quinto día de su

## La fotografía de guerra como objeto de deleite

estancia, en el que no murió nadie. Fue entonces cuando decidieron usar el material que portaban.



Figuras 81 y 82

*US Bombing taliban Positions*, Luc Delahaye (2001) | 12,4 x 238,8 cm

*The day nobody died*, Adam Broomberg & Oliver Chanarin (2008)

Su obra priva al espectador de todo lo que cabría esperar de una fotografía de guerra. De esta manera, consideran los artistas, se evita que el público acceda a la catarsis que ofrece, por norma general, toda imagen que trata de representar el sufrimiento relacionado con un conflicto. Solo gracias al extrañamiento, a ver la imagen como objeto y no como realidad, el público es capaz de volcar su reflexión en la fotografía de guerra en general, sin caer en la ilusión de aprehender la imagen en su referente.

Como se puede apreciar, la posibilidad del placer estético en la fotografía de guerra parte siempre de una misma idea: la distancia. La distancia como indispensable en la actitud estética, la distancia como sinónimo de rechazo al hechizo de la representación, pero también la distancia física y psíquica existente entre el espectador y lo representado. Cuando los lazos entre aquello retratado y la realidad de su público son estrechos, la imagen tiende a ser comprendida como presentación, y no como representación. El espíritu de autoconservación se ve, en estos casos, herido, incapaz de generar placer a partir de la experiencia del horror. Cuando los muertos de la guerra los sentimos como *nuestros*, las imágenes se hacen insostenibles. Si el tiempo ha asentado una capa de olvido sobre los hechos, estos tienden a ser asimilados con un temple distinto al de aquellas realidades que se nos antojan recientes. De esta manera, los retratos de cientos de cadáveres amontonados que nos derivan a Siria son tolerables, mientras que, si los cuerpos pertenecen a los fallecidos en un accidente de tren en nuestro propio país, dichas imágenes deben ser ocultadas. Lamentablemente, hay muertos que duelen menos. La sociedad se vio conmovida por Aylan (figura 39), pero los cientos de cuerpos sin vida que deja en sus orillas el Mediterráneo pasan desapercibidos.

Así, será más sencillo que una imagen provoque en nosotros placer estético si el peligro al que remite se nos antoja lejano. Esto queda vinculado,

directamente, con la posibilidad de deleite que Burke consideraba para aquellas realidades que, contempladas desde cierta lejanía, compungen lo sensible para liberar a la razón, placiéndonos en nuestra propia seguridad. En cualquier caso, la mayor distancia la pone el propio medio fotográfico. En una era en la que las sospechas de manipulación son constantes, en la que se declara constantemente la defunción de la fotografía, este medio está condenado a interponer siempre una barrera entre la realidad y su representación, pues no deja de ser un método que estetiza en su propia esencia

## 10. La experiencia estética en la fotografía de guerra

El componente estético ha sido una constante en la imagen fotográfica. Pese a que lo documental lo convirtió en su gran enemigo, en una sombra que enturbiaba su posibilidad de reproducir la realidad tal y como fue, lo que muchos han entendido como la némesis del fotoperiodismo ha sido, desde su nacimiento, parte del corpus de la fotografía. Pero incluso aquellos que admiten esta verdad encuentran problemática la posibilidad de entender ciertas imágenes como objetos estéticos, más aún cuando la experiencia que se deriva de su percepción remita al deleite.

Su argumento parte del vínculo ineludible que el objeto fotográfico debe tener con lo real. Por este motivo, tal y como hemos recalcado en varias ocasiones, la posibilidad de apreciar con placer una realidad doliente suele acusarse a un defecto moral. ¿Cómo va a existir belleza en la guerra? ¿Cómo podemos complacernos, a sabiendas del sufrimiento que se deriva de ella? Es evidente que cualquiera que disfrute con las imágenes extraídas del conflicto será tachado de bárbaro, de ser carente de empatía que dista de lo que consideramos *un ser humano*. No negaremos la mirada morbosa, pero tampoco la entenderemos como norma, sino como defecto. Siempre ha habido –y siempre habrá– ojos curiosos que colmen sus ansias con imágenes macabras, pero son interpretados como excepciones. El sufrimiento *no debe* ser bello. La guerra *no puede* ser bella.

En esta sección reflexionaremos acerca de la posibilidad de experimentar placer estético al atender a aquellas imágenes que ilustran los conflictos que asolan a la humanidad. Comenzaremos replanteando por qué no debemos confundir el atender una representación de lo real con la posibilidad de



percibir, aunque sea de manera indirecta, dicha realidad. Seguidamente trataremos de comprender por qué se vincula el gesto de estetizar con la inclusión de la fotografía de guerra en el panorama artístico, al tiempo que cuestionaremos que esta estetización suponga, de facto, la pérdida de su valor documental.

Una vez concluido este acercamiento preliminar, comenzaremos nuestro estudio sobre las categorías de lo bello y lo sublime a fin de discernir la relación que mantienen ambas con la posibilidad de experimentar placer estético en la contemplación de la fotografía de guerra. Veremos que la idea de placer estético asociada al embellecimiento se divide en dos. Analizaremos, por lo tanto, la idea de lo agradable, entendida como búsqueda superficial del placer sensual a través del adorno para, más tarde, elaborar una reflexión acerca de las posibilidades de lo bello en la representación fotográfica de la guerra. Tras este primer estudio nos detendremos en la categoría de lo sublime, a partir de la cual consideraremos los recursos utilizados por la fotografía que nos permiten deleitarnos en la contemplación del horror de la contienda.

Comencemos, sin más preámbulos, con la presentación de la materia que trabajaremos en este apartado. Si existe una probabilidad de encontrar belleza en dichas imágenes, esta se debe a la desnaturalización de la propia fotografía. Es posible contemplar la imagen como representación, obviando su lazo con lo real. Olvidar que lo que se ve en la imagen *ha sido*, percibir la captura como cualquier otra creación. Que nuestra atención no distinga entre *La balsa de la medusa*<sup>240</sup> (Gericault, 1819) y una de las muchas

---

<sup>240</sup> La obra recrea una escena real, pero lo hace de manera diferente a como se representaban habitualmente los acontecimientos en la pintura histórica. Apunta Molinuevo que “es una denuncia de los cuadros históricos como falsos documentos que subliman y embellecen lo que son hechos abominables” (2009, p. 17). El pintor no quiere convertir su obra en un ejemplo más de propaganda, por lo que “no puede, no debe embellecerla y sustituirla, mentir” (2009, p. 18) Es más: el filósofo español propone que el

imágenes que ilustran la desesperación de los refugiados que huyen de la guerra para naufragar en las costas de Europa<sup>241</sup>.

Volvemos así a un planteamiento para el cual intuir la fotografía es lo más parecido a percibir lo real contenido en ella. Si la imagen encierra en sí misma un instante, apreciarla estéticamente sería percibir estéticamente su referente. Y si su referente es, precisamente, la guerra, la facultad de entender la imagen estéticamente se asocia a una mente enferma, capaz de deleitarse con el dolor ajeno. A pesar de que esta postura cuenta con un fuerte respaldo, hemos dedicado nuestros esfuerzos previos a cuestionar la teoría de la transparencia de lo fotográfico, y hemos concluido que no es posible equiparar, de ninguna manera, ambas percepciones.

En teoría, si el público se complace en la contemplación de una imagen de estas características es corrupto, su percepción no atiende a razones morales. Sin embargo, y dado que una de las consecuencias de la

---

cuadro de Géricault expresa de manera perfecta las tesis desarrolladas por Schopenhauer en *El mundo como voluntad y representación*. Argumenta que

ese naufragio simboliza que en el siglo XIX se ha producido una quiebra en la unión tradicional de los órdenes de lo verdadero, lo bello y lo bueno, los llamados trascendentales. (...) A partir de ahora lo verdadero no tiene por qué ser (de hecho no será) ni bueno ni bello. En realidad, no lo ha sido casi nunca, pero la estética siempre es una cuestión política, y la apariencia está al servicio del deber ser (2009, p. 86).

Se hacen evidentes, así, los nexos que unirán esta nueva manera de representar la realidad con la fotografía de guerra. El hecho de que la guerra sea verdadera no implica que sea bella ni buena, y tampoco supone que solo haya lugar en el conflicto para escenas terribles, pues en lo *malo* también hay espacio para cierta belleza.

<sup>241</sup> Son muchos los que han pensado esta problemática. Jonathan Friday, especialista en estética de la fotografía, ya planteaba este conflicto en 'Demonic curiosity and the aesthetics of documentary photography', artículo publicado por el *British Journal of Aesthetics*. Para él,

el problema puede resumirse de este modo: si las fotografías representan en cierto modo el mundo real en la forma de simulacros visuales de la apariencia de los objetos reales, entonces, ¿no vemos de alguna manera el horror y el sufrimiento real cuando miramos fotografías documentales? Si es así, entonces seguramente el interés y la atención estéticas dirigidas a dichas fotografías sería imposible; o si es posible, moralmente corrupta, o por lo menos, inapropiada (2005, p. 367, traducción propia).

estetización del fotoperiodismo es, precisamente, que cada vez es más frecuente señalar la belleza de las tomas, los teóricos han cambiado de estrategia. El problema ya no es del público, que acude indefenso al espectáculo que le ofrece el fotógrafo. La culpa es, de facto, del creador de la imagen, que ha cometido un acto de inmoralidad al embellecer una realidad doliente, y vuelve a pecar al procurar a su público una experiencia placentera. Este fue el reproche que se le hizo, en su época, a Sebastião Salgado, y que hoy se extiende a cualquiera que, como espectadores, nos ponga en esta situación. ¿A quién debemos culpar si entre los escombros de la contienda encontramos belleza? ¿Acusamos al periodista de mostrarnos una realidad que no queremos ver? ¿Imputamos al sistema, que demanda a los reporteros imágenes espectaculares que destaquen entre las demás? ¿Nos traiciona nuestra humanidad si hallamos deleite en estas imágenes? La tradición señala a todos los integrantes del gesto fotográfico y les apremia a recitar el Confiteor.

Sin embargo, todos hemos tenido, en alguna ocasión, un encuentro estético con una imagen que, según estos estándares, no debería causar en nosotros tal reacción. Si nos atenemos a la moral, el placer estético debería estar seguido de un pronto arrepentimiento. ¿Cómo hemos sido capaces de ver, por un segundo, la belleza en la destrucción? Pero, antes de flagelarnos, démosle una segunda oportunidad a nuestra propia experiencia. Descartemos que esta nazca de una perturbación de nuestro ser. No es morbosidad, no disfrutamos con el sufrimiento ajeno. Es la fotografía la que hace posible su apreciación estética. Al igual que no podemos comparar la experiencia de contemplar el horror *in situ* con la vivencia de acceder a él a través de la imagen que nos proporciona la cámara, no deberíamos caer en la trampa de creer que encontrar deleite en la captura es descubrirlo en lo real.

En el capítulo dedicado a analizar el vínculo que la fotografía mantiene con lo real hemos planteado con detenimiento por qué no deberíamos identificar la posibilidad de *ver* a través de la fotografía con ser testigos directos del suceso que la cámara detuvo en el tiempo. La teoría de la transparencia nos invitaba a pensar que era posible mirar a través de la superficie de la imagen para percibir la realidad de su referente, si bien consideraba que dicho contemplar era un fenómeno indirecto. Sin embargo, esta propuesta se sustentaba en el registro objetivo de lo real, una leyenda que ha perdido fuerza a medida que la foto hacía explícito su carácter de representación subjetiva. Con la llegada de lo digital y el olvido de la fe en la imagen, la supuesta transparencia de la Fotografía muta en opacidad. Solo la creencia de que quien nos transmite dicha captura ha permanecido al margen de la misma la devolverá a su apariencia cristalina, y permitirá, de nuevo, que vinculemos la instantánea con aquello que *fue*. Sin embargo, la ingenuidad que había llevado a identificar el gesto fotográfico como el único que permitía a la naturaleza desvelarse por sí misma se ha desvanecido, y con ella, la eventual concordancia entre ser testigo de un evento y vivenciarlo a través de la imagen.

Esto permite, a su vez, que emerja la posibilidad de atender estéticamente a la imagen como objeto. Incluso en aquellos casos en los que se pretende mantener su condición de representación diáfana, la fotografía hace explícito su origen e impide que transparencia sea confundida con incorporeidad. Así, en el reportaje gráfico podremos acceder al fragmento de realidad que le otorga el automatismo de la cámara, respaldado por la responsabilidad del reportero, sin que ello afecte a la contingencia de apreciar la pericia y el estilo de quien pulsó el disparador. De esta manera, sentir placer estético en la contemplación de una fotografía de guerra no significa que, frente a la realidad hacia la que apunta, fuésemos capaces de

desarrollar la misma experiencia. Nos deleitamos en la representación, no en lo representado.

Complacerse ante una fotografía de guerra está más próximo a deleitarse con el ya mencionado cuadro de Géricault que hacer lo propio ante el evento real. Esto no significa, sin embargo, negar el remanente de lo real: su valor documental siempre estará presente. El periodista, como nos recordaba Ortega, debe limitarse a observar los eventos y dar testimonio de ellos. Pero el artista puede ir un paso más allá y, en su revisión de lo ocurrido, incluir una reflexión, expresar su sentir acerca de aquello que le inspira<sup>242</sup>. No obstante, ya hemos argumentado que este *limitarse a los hechos* peca, de nuevo, de cierto candor, pues el reportero no puede desprenderse de su conciencia. Así, los hechos nunca serán solamente los hechos, sino los hechos tal y como los percibió el cronista. Si bien la imagen referirá a la realidad mientras su valor informativo se mantiene intacto, ¿qué nos hace pensar que una captura no puede hablar de la condición humana? Y, a la inversa, ¿no puede el arte referir a eventos concretos? ¿Debe aspirar siempre a plantear cuestiones universales e imperecederas<sup>243</sup>?

Pero volvamos al concepto de estetización. Ya hemos adelantado que, por norma general, estetizar se entiende como sinónimo de embellecer. Se trata de sumar a la imagen elementos que la hagan más *espectacular*, asegurarse de que la luz y el encuadre son los correctos, modificar los colores para que

---

<sup>242</sup> Para Friday, la mayor diferencia entre la imagen de prensa y la imagen artística es que “Géricault va más allá de la documentación de ciertos eventos para decir algo importante sobre la condición humana” (2005, p. 360).

<sup>243</sup> Si volvemos al texto de Friday, veremos cómo vincula el valor estético a la voluntad y habilidad del artista. Para él, “la capacidad del artista para crear valiosas obras de arte implica la transformación de las alteraciones psicológicas en objetos de valor estético” (2005, p. 258). De esta frase podemos extraer dos ideas claras: de un lado, que la fotografía testimonio *debe* tener valor estético. De otro, que la obra de arte, el objeto de valor estético por excelencia, no debe incluir elementos conflictivos, como sería cada fragmento del referente de una fotografía de guerra. Sea como fuere, nos encontramos ante una de las ideas preconcebidas más extendidas en la problemática que estudiamos: vincular el uso de los recursos estéticos al ámbito de lo artístico, y concebir el arte como algo amanerado.

sean más llamativos. Sin embargo, ninguno de estos virajes nos garantiza, de manera directa, la percepción del objeto en un sentido estético. Del mismo modo, el realce de los apartados estéticos con los que cuenta toda imagen no implica necesariamente la transfiguración del documento en obra artística (vincular lo estético con lo artístico se antoja evidente, pero, sin embargo, no tiene por qué darse esta equiparación). Un autor puede crear un documento de gran potencial estético sin reclamar para él la denominación de arte. Pese a ello, es frecuente que el uso de recursos estéticos sea denostado al confundirlo con una intención de introducir el documento en el panorama artístico, lo cual se identifica, a su vez, con la pérdida de su utilidad como huella.

Es sencillo ver cómo esta teoría se abate en una nueva crítica a la estetización del fotoperiodismo. La búsqueda de lo estético de la imagen documental supone, para muchos, otorgarle unas propiedades y características que suprimen por completo su valor como prueba en pos de la expresión<sup>244</sup>. Y aquí es donde yerran la mayoría de los críticos del fotoperiodismo. No solo porque enfatizar las características propias de lo fotográfico no elimina el vínculo con lo real, sino porque consideran que el arte no puede contener propuestas derivadas de lo existente, al tiempo que limitan la experiencia estética a la belleza. Sin embargo, el arte dejó de estar consagrado a lo bello hace mucho tiempo, el mismo que ha pasado desde que se dejó de escribir su nombre con letras capitales.

Hemos considerado que estetizar es convertir en estético un objeto (la fotografía de guerra, en nuestro caso). Esta definición contiene, en sí misma, un error: no añadimos algo ausente. Como hemos visto, lo estético ya estaba en lo fotográfico, siempre ha estado allí. No se trata de conceder

---

<sup>244</sup> Así lo considera Allan Sekula, que plantea que “la opinión general es que el documental es arte cuando trasciende su referencia al mundo, cuando la obra puede ser considerada, ante todo, un acto de expresión por parte del artista” (2004, p. 43).

a la imagen unas características que le eran ajenas, sino de dejar de ocultarlas e, incluso, exponerlas sin tapujos. De otra parte, esta descripción puede llevar a error, pues limita lo estético a algo contenido en el propio objeto. Si la experiencia estética dependiese únicamente de la captura, sería imposible percibirlo de manera no estética, pues estos elementos formarían parte de la toma. Sin embargo, comprendemos que incluso las imágenes más bellas pueden ser intuitas sin atender a su apartado estético. Sabemos que una misma toma puede ponernos en íntimo contacto con su referente y que la percepción nos remita a él, mientras que en otras ocasiones nuestra atención se detendrá en la imagen como representación, alejándose de una realidad opacada por la conciencia de la representación subjetiva.

Que un objeto tenga características que podamos considerar estéticas no implica que lo percibamos estéticamente, tal y como planteamos con Dufrenne en el capítulo dedicado a la experiencia del espectador. Es más: contemplar una creación etiquetada como *obra de arte* no significa tener una vivencia estética. ¿Cuántas veces hemos pasado frente a un edificio de gran belleza y valor sin que este produjese en nosotros efecto alguno? Y si lo extrapolamos, ¿cuántas fotografías han servido como información y, más tarde, expuestas en otro contexto, nos han embaucado? Bien es cierto que la mayoría de los objetos que percibimos estéticamente han sido catalogados como obras de arte, pero podemos definir la obra como tal sin hacer alusión a la experiencia estética. Es posible analizar su tamaño y su historia; los colores y sus significados, aquello representado. Y nada en esta información nos hará atravesar la obra como objeto físico y percibirlo en tanto que estético. Es por eso que Dufrenne proclama que el objeto se define en la experiencia estética, si bien esta experiencia queda subordinada al objeto. Estetizar, como anticipábamos, no es crear un objeto estético, sino elaborar un objeto que contenga un objeto estético en potencia. Si bien se suele asumir que estos no son otra cosa que obras de arte, existe la

posibilidad de que, sin serlo, las imágenes puedan desvelarse como objetos estéticos ante la mirada de su público. Por otra parte, es la mirada de dicho público la responsable de la transfiguración del objeto en objeto estético, de su atención depende la percepción que se tenga del mismo.

Como hemos dicho, estético no es sinónimo de bello, pero ambos términos se utilizan como análogos. ¿De dónde deriva, entonces, que se equipare estetizar con embellecer y, a su vez, que este proceso se vincule a lo artístico? La respuesta la encontramos, una vez más, en Dufrenne: “Se supone que lo bello es como un patrimonio del objeto estético, y la garantía de su autenticidad” (1982, p. 32). Esto no implica que lo bello sea la única cualidad presente en un objeto estético, pero sí que, tradicionalmente, se ha entendido la belleza como uno de los fundamentos de la experiencia estética, tal y como hemos demostrado en el apartado previo. A partir de estos planteamientos podemos empezar a desentramar el juego de analogías: si culturalmente se entiende lo bello como cualidad intrínseca del objeto estético y, al mismo tiempo, la obra de arte es el objeto estético por excelencia (1982, p. 116), embellecer es estetizar, y lo estético queda vinculado a lo artístico.

Esta relación entre lo estético y lo bello nos acerca, a su vez, a lo placentero. Pero ¿por qué se suele limitar el papel de la estetización a la creación de un objeto que nos lleve al goce? ¿Por qué no, si el objeto estético es esa apoteosis de lo sensible que estimaba Dufrenne, hablamos de los sentimientos negativos que este nos provoca? La solución a esta cuestión radica en lo cultural. Tradicionalmente, la obra de arte ha estado vinculada a lo bello. Incluso cuando sus motivos se acercaban a la fealdad, lo hacían con cierto brío en su técnica, o bien en contraposición a la belleza. Solo la aparición de lo sublime consiguió relevar a lo bello a un segundo plano.



Aristóteles ya hablaba de la fruición vinculada a la apreciación placentera en la representación de elementos considerados como desagradables en lo real. Así lo deja por escrito en el apartado IV de su *Poética*, en el que indica que

en primer lugar, la actividad imitativa es connatural a los seres humanos desde la infancia (y esto nos diferencia de los otros animales, pues los seres humanos son sumamente imitativos y realizan sus primeros aprendizajes mediante la imitación). En segundo lugar, todos los seres humanos disfrutan con las imitaciones. Señal de ello es lo que acontece de hecho, pues obtenemos placer cuando contemplamos imágenes lo más precisas posibles de cosas que en sí mismas son desagradables de ver, como figuras de animales horrorosos y cadáveres. Causa de ello es que el aprender es sumamente placentero no solo para los filósofos, sino también para los demás hombres, si bien participan menos de ello. Por esto los hombres disfrutan viendo imágenes, pues sucede que, contemplándolas, aprenden y deducen qué es cada cosa (2004, pp. 70-71).

La experiencia placentera, en consecuencia, no está en la apreciación de lo representado, incluso cuando su representación es de tal realismo que confunde a los sentidos –como ocurre en la fotografía–, sino que, como acierta al señalar Jauss, “Aristóteles remite este placer a una doble raíz de gusto por lo imitado: la admiración por una técnica perfecta de la imitación y la alegría de reconocer el arquetipo en lo imitado” (1992, p. 60). Esto posibilita hallar placer en la representación de las realidades más oscuras de nuestra existencia. El problema, de nuevo, es que la fotografía no es solo representación, sino que su núcleo está constituido por un instante de lo real. Resulta complejo, en este sentido, atribuir el encanto de la imagen a la técnica de imitación, pues esta debe mucho al proceso mecánico de lo fotográfico. Se explica, así, que muchos continúen presos de la teoría de la

transparencia de la imagen, culpándose por hallar belleza donde estiman que *no debería haberla*. Pero, como hemos visto, la fotografía es siempre obra de alguien y, en este sentido, siempre existe una técnica y un estilo que reconocer, incluso en aquellas obras en las que intenta ser disimulado.

Pensemos esta diferencia a través de tres obras de arte que muestran tres realidades equiparables. Todos nuestros artistas han querido hacer arte del cuerpo expuesto de un hombre muerto. De un lado tendremos la célebre *Lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp* que Rembrandt pintó en 1632 (figura 83). De otro, hallaremos una de las fotografías de Joel Peter Witkin, en las que el autor elabora extrañas creaciones a partir de restos humanos (figura 84). Para terminar, contamos con una pieza cercana a la taxidermia, en la que es el propio cuerpo sin vida el que constituye la obra de arte (Gunther Von Hagens, figura 85). Las tres creaciones han sido catalogadas como arte. Las tres representan (o presentan, en el caso de Hagens) un cadáver, cada una con un estilo, una técnica. Es fácil acertar que la figura más cercana a percibir el cuerpo representado en sí mismo no es otra que la que exhibe dicho cadáver como objeto artístico. Sin embargo, incluso en este extremo podremos reconocer la técnica de conservación que permite que dicho ejemplar sea exhibido sin descomponerse, la colocación de los restos en el espacio de exhibición, etc. Si esta identificación es posible en dicha obra, ¿cuánto más será posible en lo fotográfico?



Figuras 83, 84, y 85

*Lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp*, Rembrandt (1632)

*Feast of the Fools*, Joel Peter Witkin (1993)

*The Chess Player*, Gunther Von Hagens (sin fecha)

Pero prosigamos con nuestro desglose de lo que denominamos *experiencia estética placentera*. Hemos anticipado que el deleite se asocia a lo bello que, a su vez, ha sido una característica esencial de la obra artística; motivo por el cual se equiparan estetización y embellecimiento, objeto estetizado y obra de arte. Ahora bien, cuando hablamos de disfrutar de una obra de arte, ¿hablamos inevitablemente de la reacción de lo sensible frente a lo bello? ¿Dónde radica dicho goce?

El placer estético, en consecuencia, no parte de una cualidad del objeto, sino que se genera en nosotros en la contemplación del mismo. Es a la facultad de elaborar un juicio sobre dicha fruición a lo que Kant denominó gusto (2005, p. 199). Por consiguiente, “el placer, pues, en los juicios de gusto, depende ciertamente de una representación empírica y no puede ser unido a priori con concepto alguno” (2005, p. 121). Dicho de otra manera, el placer parte de la experiencia del objeto para generarse en su espectador, y no puede atribuirse a algo ya dado, ni en el objeto ni en el público. Es aquí cuando entra en juego el concepto de belleza, de nuevo unido al placer. Propone Kant que “para decidir si algo es bello o no, referimos la representación, no mediante el entendimiento al objeto para el conocimiento, sino mediante la imaginación (unida quizás con el entendimiento), al sujeto y al sentimiento de placer o de dolor del mismo” (2005, p. 131). La idea de lo bello se deriva, entonces, de cómo traslada la imaginación el placer que produce la percepción de un objeto determinado en el sujeto contemplador. El placer, por lo tanto, no se limita a los sentidos, sino que los trasciende. Si estuviese confinado al deleite de lo sensible, no podríamos hablar de lo bello, sino de lo agradable.

Ya hemos visto cómo se produce la fruición, pero, ¿qué entiende Kant por placer? Para el filósofo de Königsberg, se trata ni más ni menos que de “la conciencia de la mera formal finalidad en el juego de las facultades de

conocimiento del sujeto, en una representación mediante la cual el objeto es dado, es el placer mismo” (2005, p. 155). Este placer, además, no debe ser práctico, pues cualquier atisbo de interés deteriora el juicio del gusto (2005, p. 156). Como consecuencia, “un juicio de gusto, sobre el cual encanto y emoción no ejercen influjo alguno (aunque se dejen estos enlazar con la satisfacción de lo bello), y que tiene, pues, solo la finalidad de la forma como fundamento de determinación, es el juicio de gusto puro” (2005, p. 157). El placer empírico, el sensorial, no puede ser la finalidad del juicio de gusto, al menos en su estado más puro. La dicha de los sentidos por lo agradable no debe ser confundida con el placer de lo bello. Ahora bien, si “en relación con el sentimiento de placer, un objeto se ha de contar: o entre lo agradable, o lo bello, o lo sublime o lo (absolutamente) bueno” (2005, p. 211), ¿qué categoría atribuiríamos a la estetización del fotoperiodismo? ¿Está su embellecimiento ligado simplemente al regocijo de los sentidos, a complacer a la vista? ¿O puede ir más allá y proporcionar el gozo que es propio del verdadero juicio de gusto? ¿Será un placer que va en contra de la fruición de los sentidos, como se atribuye al goce proporcionado por lo sublime?

Dejaremos, de momento, esta distinción entre las distintas categorías que pueden producir gozo y el tipo de dicha que sigue a cada una de ellas, a fin de introducirnos en ellas con mayor profundidad más adelante. Pero prosigamos en nuestro análisis de la naturaleza del placer estético. En su obra *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Hans Robert Jauss nos da una pista sobre cómo deberíamos interpretar este goce. Para él,

el término «disfrutar» se ha ido depauperando, en su uso lingüístico moderno, hasta perder su antigua significación. Si, en otro tiempo, el verbo «disfrutar» justificaba la relación con el arte, primero como forma de apropiación del mundo y de autorratificación y, más tarde, como

concepto histórico-filosófico y psicoanalítico, hoy se considera genuina solo aquella experiencia estética que ha dejado tras de sí todo placer y se ha elevado al grado de reflexión estética (1992, p. 66).

Vemos, por consiguiente, que el disfrute estético no ha sido una constante, sino que ha ido permutando el puro placer, derivado de la experiencia de lo bello, por una nueva vivencia, aquella que apuesta por la reflexión. Corría el año 77 cuando Jauss publicó el párrafo que analizamos. Dos años después, Lyotard hizo editó su obra *La condición postmoderna: Informe sobre el saber* (1979), y, con ella, planteó la muerte de la modernidad. Se trata de un hecho significativo porque, tal y como destaca Fredric Jameson en su escrito ‘¿“Fin del arte” o “fin de la historia”?’’, publicado como parte de la recolección de textos titulada *El giro cultural* (1998), esta pretensión de reflexión estética que Jauss asocia a la manera moderna de entender el disfrute es, precisamente, la superación de lo bello por lo sublime, del placer por la búsqueda del Absoluto. En sus propias palabras, “lo que llega a su fin en este significativo caso es lo Bello, pero lo que toma su lugar no es finalmente la filosofía, como creía Hegel, sino más bien lo Sublime” (1999, p. 117). El fin del arte supone el fin de la concepción moderna del arte, lo cual conlleva un nuevo giro de tornas: lo bello vuelve a ocupar el lugar de lo sublime. O, al menos, lo hace en parte. En definitiva, la deriva posmoderna trae consigo una nueva concepción del disfrute en el arte. El retorno de lo bello no actúa, sin embargo, en perjuicio de lo sublime, que se mantiene como parte de la vivencia que se desprende de lo artístico, pero que cobra un nuevo significado. Jameson señala en “Transformaciones de la imagen en la posmodernidad”, otro de los textos recogidos en la mencionada compilación, que

es a esta nueva vida de la sensación posmoderna a la que se ha apelado como prueba en favor de una renovación de lo estético, una ficción o

alusión conceptual luego transferida otra vez a descripciones de obras más nuevas que sirven de la manera más adecuada como pretextos para su juego y ejercicio tenuemente brillantes. Aquí se celebra lo ex estético en términos de algo así como una intensificación, una exaltación hacia arriba o hacia abajo de la experiencia perceptiva: entre lo cual pueden incluirse interesantes especulaciones sobre lo “sublime” (que conoció un nuevo reanimamiento “posmoderno” propio, en un papel radicalmente modificado con respecto al que le cupo en el modernismo) y sobre el simulacro y lo “siniestro” [”uncanny”], ahora tomados menos como modalidades específicamente estéticas que como “intensités” locales, accidentes en el continuum de la vida poscontemporánea, rupturas y brechas en el sistema perceptivo del capitalismo tardío (1998, p. 151).

Lo sublime se mantiene, y aparece vinculado a las nociones de lo siniestro y del simulacro, concepto que ya hemos desarrollado y que ha sido vinculado en multitud de ocasiones a la imagen fotográfica. A la luz de lo examinado, ¿a qué atribuimos la experiencia estética placentera en la fotografía de guerra? ¿Se debe a lo bello? ¿La fruición radica en la contemplación de lo sublime? O, por qué no: ¿Está vinculada a la posibilidad de hacer de lo feo materia del arte a través de su representación?

Profundizaremos en estas cuestiones a continuación. No obstante, es importante destacar, una vez más, que el placer no es la única experiencia estética que puede provocar la fotografía de guerra. Existe todo un abanico de respuestas sensibles ante la imagen, muchas de las cuales podrán identificarse con experiencias negativas e, incluso, de indiferencia. No negaremos que la espectacularización de la imagen también se ha nutrido del gusto por lo macabro, por las vísceras y la casquería. Ni tampoco que estas imágenes pueden producir placer, como conlleva disfrute la

visualización de productos que podríamos catalogar como *gore*. La violencia gráfica extrema también tiene su público. Sin embargo, el disfrute de este tipo de obra suele quedar en el ámbito de la ficción, pues su traslado al espacio de lo documental o a la no ficción genera una problemática moral de mayor índole que la que se aplica a las imágenes estudiadas. ¿Quién puede afirmar, sin mostrar un ápice de vergüenza o arrepentimiento, que disfruta con las instantáneas más crueles que nos llegan de Siria? ¿Quién se atreverá a decir que se deleita en la contemplación de los cadáveres que flotan en aguas del Mediterráneo? Obviamente, estas capturas también podrían ser analizadas, y muchas de ellas formarán, de hecho, parte de este estudio. Aun así, las imágenes que centrarán nuestro discurso serán las que han sido víctimas de las críticas por su supuesta estetización, así como aquellas que han encontrado en la galería su nuevo hábitat.





## II. ¿Puede la guerra ser bella?

El siguiente paso en nuestro estudio de la experiencia placentera en la fotografía de guerra nos lleva a los dominios de lo bello. La belleza, vinculada al arte desde que se comenzó a reconocer como tal, ha inspirado a los mejores poetas. Se ha vestido de palabras, de pinceladas y de sonido, omnipresente en la creación artística. Y, tímidamente, ha llegado incluso al ámbito de lo documental, que había restringido su aparición en aquellas imágenes que la sociedad no quería experimentar como bellas. Ahora bien, ¿a qué nos referimos cuando articulamos la palabra *belleza*? ¿Qué implica percibir algo como bello? ¿Podemos equiparar la vivencia de lo bello en la naturaleza con su aprehensión en el ámbito de lo artístico? Y, más aún, dadas las particularidades fenomenológicas de la imagen fotográfica, ¿cómo debemos referir lo bello a las capturas creadas mediante el proceso fotográfico? ¿Se deben a su referente?

La idea de lo bello ha acompañado a la reflexión estética incluso antes de que Baumgarten acuñase este término para denominar a aquel saber relativo al arte y a la belleza. El pensamiento estético ha orbitado en torno a este concepto desde que los sabios griegos realizaron sus primeras pesquisas. Si bien las teorías propias del siglo XVIII lo desplazaron de su lugar privilegiado, nunca ha llegado a abandonar esta faceta del pensamiento. Incluso en su descomposición, su esencia estructura los principios estéticos: lo sublime, lo siniestro, lo *kitsch*, lo pintoresco, lo grotesco... Todos emanan del mismo germen. Incluso se ha llegado a describir lo horrible como la ausencia de lo bello: no es sencillo desprenderse de su influjo.

Dedicaremos este capítulo a reflexionar acerca de la posibilidad de lo bello en la fotografía de guerra. Con este fin, nos detendremos en aquellas concepciones de lo bello que han llegado hasta nuestros días y que, de una manera u otra, afectan a la posibilidad de juzgar como bella una captura elaborada en el contexto que analizamos. Continuaremos nuestro estudio de la posibilidad de percibir estéticamente dichas representaciones con una revisión de lo agradable y del adorno, a fin de cavilar sobre qué relación mantiene la belleza más superficial con el giro hacia lo estético de la imagen testimonial. Concluiremos analizando cómo repercute la belleza de la imagen a la percepción de la misma, buscando la respuesta a por qué lo bello se interpreta como falsedad.

La doble naturaleza de la fotografía de guerra, que aúna el apartado estético con su valor como prueba, es la que hace posible que hallemos belleza en representaciones de una realidad doliente. Muchas de las cuestiones que entran en juego al plantear la posible belleza de las capturas tienen su origen en ideas desarrolladas mucho tiempo antes de que se diese con un sistema capaz de fijar la luz que arrojaba la cámara oscura. Forman parte de la tradición del pensamiento, pertenecen a reflexiones que se gestaron en torno a lo bello a lo largo de la historia pero que, pese al paso de los años, ejercen su influjo en la representación fotográfica.

Ya hemos hecho alusión al principal problema que se gesta en torno a la posibilidad de aprehender una fotografía de guerra como bella: lo bello se asocia, por norma general, con lo bueno y con lo verdadero. El hecho de que las imágenes con las que se ilustra un conflicto sean capaces de proporcionar una experiencia estética placentera propia de lo bello puede llevar a pensar a los más incautos que un conflicto es únicamente su cara más amable. En torno a esta idea giraba la recolección de fotografías que Shields elaboró para *War is beautiful* y, por este motivo, Kenneth Jarecke

argumentó que, si no tomaba imágenes como esta (figura 86), la gente creería que la guerra es lo que ve en las películas<sup>245</sup>.

Fue Platón el primero en plantear la relación entre lo bello<sup>246</sup> y lo bueno, entre la virtud y lo verdadero, en varios de sus diálogos y en el texto de *El Banquete*. Sirva este extracto para ejemplificar su postura:

¿Qué debemos imaginar, pues –dijo–, si le fuera posible a alguno ver la belleza en sí, pura, limpia, sin mezcla y no infectada de carnes humanas, ni de colores, ni de, en suma, de otras muchas fruslerías mortales, y pudiera contemplar la divina belleza en sí, específicamente única? ¿Acaso crees –dijo– que es vana la vida de un hombre que mira en esa dirección, que contempla esa belleza con lo que es necesario contemplarla y vive en su compañía? ¿O no crees –dijo– que solo entonces, cuando vea la belleza con lo que es visible, le será posible engendrar, no ya imágenes de virtud, al no estar en contacto con una

---

<sup>245</sup> Deguett, T. R. (8 de agosto de 2014), The war photo No One Would Publish, *The Atlantic*, recuperado de <http://www.theatlantic.com/international/archive/2014/08/the-war-photo-no-one-would-publish/375762/>

<sup>246</sup> Platón ya introdujo la idea de lo bello en sus reflexiones. El *Hippias mayor* presenta una compleja meditación sobre su verdad, que va más allá de las sombras de los fenómenos particulares. Y ahí radica la problemática: solo podemos apreciar lo bello en su dimensión sensible, pero, al mismo tiempo, la idea de lo bello trasciende lo singular. Siglos después, esta disyuntiva sigue presente, de una manera u otra, en la reflexión estética. Platón sugirió lo bello como algo que se encontraba más allá de lo sensible. En consecuencia, la contemplación de la belleza, aunque tenga lugar en el mundo fenoménico, lo trasciende, otorgándonos una vivencia que supera el ámbito de lo sensual. Así, los objetos bellos ponen a su público en contacto con una realidad que muestra el camino a la percepción para alcanzar el ideal de belleza. Esta máxima, que tras la caída en desgracia de las verdades trascendentales se antoja algo ingenua, ha timbrado el pensamiento estético durante siglos, y su presencia aún puede adivinarse en la concepción de lo bello más tradicional. Para el pensador, la fruición en la contemplación no era más que el punto de partida del peregrinaje hacia el ideal de Belleza. Aristóteles, sin embargo, introduce el placer como vivencia con valor en sí misma en su *Retórica* (siglo IV a.C.). El deleite que conlleva la contemplación de la belleza es importante como tal, y no como preámbulo de una experiencia elevada. “Todos los seres buscan el placer y lo apetecen por sí mismo” (2007, p. 74), nos dice Aristóteles, otorgando al goce de lo bello el título de finalidad vinculada al conocimiento.

imagen, sino virtudes verdaderas, ya que está en contacto con la verdad?  
(2014, p. 115).

No es baladí que introduzcamos esta relación entre belleza, verdad y virtud como una de las asociaciones de mayor calado en el planteamiento de lo bello. Su impresión es tan profunda que, aún hoy, marca nuestra concepción de la posibilidad de lo bello. Recordemos que, en más de una ocasión, hemos recurrido a la fórmula que reza que la guerra no *puede* ser bella. Ya avanzamos que las raíces de esta idea se adentraban en la edad antigua, y ahora entendemos por qué. En nuestro imaginario, la guerra, que es en sí misma caos, destrucción y muerte, no permite el más tenue brote de belleza. Contamos con una representación preconcebida de lo que *debe* ser una contienda, y esta se corresponde con la equiparación de lo bello, lo bueno y lo verdadero. La moral no nos permitiría catalogar el acto de la guerra como *bueno*; al menos no para la humanidad. Las representaciones del infierno siempre han estado pobladas de abominaciones, y no podemos esperar menos de una conflagración en la que las debilidades del ser humano son capaces de traer el averno a la tierra que ocupamos.

Esta verdad en nuestro pensamiento no es tal en la práctica. Vincular la guerra con el horror sería simplificar la realidad en extremo. La guerra no es siempre olor a pólvora y aceras cubiertas de sangre: es también el lugar en el que se toman decisiones estratégicas, el cubículo desde el que un operador maneja un dron, el espacio donde se entrena a las tropas. Es los momentos de paz entre la adversidad, en los que la vida sigue su curso, la gente va al hospital, lava la ropa y actualiza su estado en Facebook. La guerra es sus consecuencias, los refugiados, la enfermedad, el hambre, los paisajes desolados y sus ruinas. Fotografía de guerra son tanto las instantáneas que captó Ron Haeberle tras la masacre de Mỹ Lai (figura 87) como los paisajes silenciosos de Sophie Ristelhueber (figura 71).

¿Puede la guerra ser bella?



Figura 86

*Sin título*, Kenneth Jarecke (1992)



Figura 87

*Mỹ Lai*, Ron Haeberle (1968)

Sin embargo, realidad y noticia no van siempre de la mano. Lamentablemente, existen demasiados sucesos sin peso periodístico, verdades que, aunque nos duela, son desechables. De otra parte, los medios de comunicación demandan un tipo de imágenes que puedan ser aprehendidas de un simple vistazo y condensen toda la información en un único instante, algo sobre lo que ya reflexionamos cuando mentábamos la búsqueda de tomas espectaculares en el capítulo anterior. Dado que lo que prima en la fotografía de prensa es el valor informativo y, en consecuencia, la posibilidad de aprehender con la mayor rapidez posible lo representado, nos hemos acostumbrado a que cada captura nos traslade a una realidad simplificada que se corresponda con los prejuicios que ostentamos.

El principal recurso que la fotografía de guerra toma de la tradición del pensamiento es el uso del ideal clásico de belleza, basado en las ideas de armonía y proporción<sup>247</sup>. Pero ¿son estas las máximas que nos hacen catalogar una instantánea de la guerra como bella? Debemos admitir que, en la mayoría de los casos, nuestro juicio se embelesa al reconocer en la imagen los valores clásicos de composición y equilibrio. Son abundantes las tomas destinadas a prensa que se ajustan a dichos esquemas; basta con que prestemos atención a las imágenes que nos llegan a través de los medios de comunicación para percatarnos de que recurrir a las máximas de la antigüedad es más frecuente de lo que, a priori, pueda parecer. Incluso en

---

<sup>247</sup> Ya en la antigua Grecia, Platón relacionaba la belleza con la armonía, con el orden que imaginaban para el universo. Años después, Vitrubio volvería a hablarnos de proporción y simetría, senda que se mantuvo durante la Edad Media, en la que se consideró la armonía, entendida como orden y proporción, como sinónimo de belleza. El Renacimiento trajo consigo el nacimiento de lo que muchos gustan de denominar *La Gran Teoría*. Es durante esta época cuando los valores ya descritos por los griegos alcanzaron su punto álgido: Belleza era, ante todo, concordancia y proporción. Leone Battista Alberti, arquitecto con cierto don para la palabra escrita, ensalza, de nuevo, la armonía como fuente de belleza y placer. Para Marsilio Ficino, responsable de la traducción de los textos de Platón y Plotino a las lenguas vernáculas, la belleza es una constante y, en consecuencia, los objetos no pueden ser bellos en su materia cambiante, sino en aquello que constituye su esencia; lo inmaterial que los precede, con lo que se devuelve a la belleza su sentido más platónico.

los cursos de fotografía se enseña a los principiantes que respetar dichos preceptos es aval de una buena foto: la regla de los tercios, sin ir más lejos, no tiene otra utilidad que garantizar el equilibrio de la toma.

Pensemos, por ejemplo, en el trabajo del afamado fotógrafo James Nachtwey, cuya obra ha sido galardonada en multitud de ocasiones. No todas sus imágenes responden a estos criterios, pero sí podemos asegurar que están presentes en gran cantidad de sus capturas. A fin de ilustrar esta característica recurriremos a una de las instantáneas con las que el reportero inmortalizó la situación de refugiados kosovares a finales de la década de los noventa (figura 88).



Figura 88

*Kosovar deportees meeting in a refugee camp, James Nachtwey, Albania (1999)*

Las manos, enlazadas, se sitúan el centro de la imagen, recabando toda nuestra atención en el emotivo instante en el que dos personas, separadas por una valla, se encuentran. Es este momento de contacto físico el que aparece en foco: los rostros quedan en un segundo plano, subrayando la



importancia del gesto de unión. Las líneas horizontales que marca la alambrada enfatizan más, si cabe, la proporción de la toma, ya que el filamento en el que se dejan caer los dedos divide en dos mitades casi idénticas la captura. La propia cerca marca, en vertical, los tercios de la imagen. Si nos fijamos con atención, podemos ver cómo forman una cuadrícula en la que tres casillas, centradas, son ocupadas por el punto de mayor relevancia, mientras que, a su derecha e izquierda, el espacio queda reducido a dos rectángulos y un fragmento de lo que, intuimos, será el siguiente marco del enrejado. Incluso las tonalidades de la toma respetan esta división: en el espacio inferior, las tonalidades oscuras, de mayor *peso*. En la parte superior, los matices más claros, de los que se encarga un cielo despejado.

El uso de blanco y negro acentúa la armonía de la imagen. Tal vez sea este el motivo que lleva a tantos a recurrir a la ausencia de color como recurso estilístico: al eliminar la disonancia que pueda producir el colorido de lo real, la fotografía se muestra con una homogeneidad reforzada. Podemos asegurar, por consiguiente, que recursos estéticos como la transformación a escala de grises o, por qué no, a sepias u otros tonos unificados no son otra cosa que una búsqueda del ideal de belleza clásico. Así, la proporción no se limita a una cuestión de encuadre o recorte, sino que su influencia se traslada, incluso, a otros elementos propios de lo fotográfico, como los filtros utilizados o la posproducción seleccionada.

Las reglas de composición son, por lo tanto, uno de tantos eslabones que unen la fotografía a la búsqueda del placer estético. Estas normas no son exclusivas de la fotografía artística: una *buena foto*, también en fotoperiodismo, debe atenerse a este código. Los manuales coinciden. Es importante identificar el centro de interés de nuestro referente, y potenciarlo para garantizar su asimilación por parte del receptor. Se

recomienda a la persona tras la cámara que emplee la línea como forma de dirigir la mirada: el uso adecuado de horizontales, verticales y diagonales se presenta como garante de una buena foto.

Las líneas también se aplican a la dirección en la que se realiza el movimiento. Durante años, los fotógrafos se han afanado en enfatizar la capacidad de congelación del tiempo propia de la cámara. En este instante glacial, las figuras sugieren la dirección de la acción que perpetraban en la fracción de segundo en la que el disparador atrapó el momento. Pero, en su quietud infinita, los cuerpos marcan un rumbo determinado, que también deberá ser tenido en cuenta para garantizar la coherencia de la imagen.

Podemos continuar con el listado: repetición, uso del color o de la ausencia del mismo, espacios negativos, fondo y figura... Todos son esquemas que tratan de garantizar la armonía estética de la imagen. Con este fin, utilizan los mismos cánones que se entendían como principios básicos de lo bello –y, por extensión, del ámbito de lo estético- antes de la llegada de la Ilustración (si bien nunca desaparecieron y han llegado hasta nuestros días). Hallamos, así, una segunda vía en la estetización del periodismo, que no es otra que recurrir a la armonía de la imagen para garantizar su valor.

Esta vertiente no provoca el mismo rechazo que aquella que, como veremos más adelante, vinculará el placer estético a lo agradable, aunque también cuenta con sus detractores. Si bien es cierto que una buena composición no suele despertar más que loas, son muchos los que presentan desconfianza ante este buen hacer. Culpables de estas suspicacias son, una vez más, los prejuicios: los tiempos de la guerra *no permiten* al fotógrafo detenerse a constituir la imagen. En consecuencia, una instantánea de belleza armónica *no puede* deberse más que al azar, a la buena suerte del reportero. Estas oportunidades son juzgadas como escasas, por lo que el público, ya cansado de engaños, asocia una instantánea de estas características a la escenificación

de lo acontecido. Se engloban, como consecuencia, en el grueso de aquellas imágenes en las que la posibilidad de lo bello se identifica con la falsedad de su referente.

Pese a todo, son precisamente este tipo de fotografías las que más se han multiplicado en los últimos años. Podríamos presentar una infinidad de ejemplos: muchas de las obras de Gervasio Sánchez, la propuesta de Emilio Morenatti, las siempre bellas tomas de Nachtwey, o el trabajo amado por muchos y criticado por otros tantos de Sebastião Salgado. Cada nuevo nombre que se incorpora al listado de corresponsales en países en conflicto envía, en algún momento de su cobertura, una fotografía que se ajusta a estas características. Y todas ellas pueden deleitar a los sentidos en su percepción. Ahora bien, ¿encuentra aquí su final el proceso de estetización de lo fotográfico? ¿Están todas sus manifestaciones limitadas a lo sensual, a placer a la vista como sentido principal?

Por suerte, la aceptación, exhibición y uso de lo estético no se ha condensado únicamente en su estrato más superficial. Poco a poco, las posibilidades de lo bello han ido calando en la propia concepción de la imagen, dando lugar a narrativas más complejas. La belleza, por consiguiente, no aparece como cuestión trivial, como estrategia comercial de aquellos que han hecho del fotoperiodismo su proveedor de sustento.

Pero la experiencia de lo bello en la fotografía de guerra tiene otras implicaciones. Muchas de las ideas que manejamos cuando aludimos a la estetización del fotoperiodismo y a la posibilidad de encontrar belleza en la contemplación de la representación de la guerra parten de las tesis desarrolladas por alemán Immanuel Kant en su *Crítica del Juicio* (1790), obra

que marcó un antes y un después en el pensamiento estético<sup>248</sup>. Pese al tiempo transcurrido desde su publicación, muchas de sus propuestas mantienen una relación directa con la manera en la que nos relacionamos con la representación fotográfica de un conflicto y sus consecuencias.

Para discernir la profundidad y extensión de su influencia debemos comenzar por comprender las bases de su propuesta. Empecemos, así, por el propio concepto de *juicio*<sup>249</sup>:

El Juicio, en general, es la facultad de pensar lo particular como contenido en lo universal. Si lo universal (la regla, el principio, la ley) es dado, el Juicio, que subsume en él lo particular (incluso cuando como Juicio trascendental pone a priori las condiciones dentro de las cuales solamente puede subsumirse en lo general) es determinante. Pero si solo lo particular es dado, sobre lo cual él debe encontrar lo universal, entonces el Juicio es solamente reflexionante (2005, p. 105).

El juicio de gusto, el encargado de pensar lo bello y lo sublime, pertenece a la segunda categoría: es un juicio reflexionante<sup>250</sup>. Es, además, un juicio que

---

<sup>248</sup> Uwe Schultz destaca que “la finalidad de la Crítica del Juicio no es estimular el gusto, llevar adelante su desarrollo como programa sociológico y pedagógico, sino investigar si puede derivarse de principios a *priori*” (1971, p. 97).

<sup>249</sup> Tal y como nos recuerda Cassirer (1918), en Kant “la capacidad del juicio se presenta bajo su primer concepto como una actividad *mediadora* entre la razón teórica y la razón práctica” (1993, p. 319). El juicio establece una relación entre el objeto natural y lo suprasensible, por lo que actúa “entre el pensamiento teórico y práctico, entre los cuales no puede intervenir ningún conocimiento y, sin embargo, ha de existir forzosamente un vínculo entre ambos” (Schultz, 1971, p. 98).

<sup>250</sup> Cassirer remarca la importancia de la relación entre lo particular y lo general, vínculo que se establecerá, según opina el autor, en el centro de la investigación de Kant. Así, “la relación y la conexión interna que debe admitirse entre el problema estético y el problema teleológico, entre la idea de lo bello y la idea del organismo, exprésase en la posición respectiva que ocupan las dos partes principales de la obra” (1993, p. 332). Lo que hace única a la propuesta kantiana es que su teoría estética no trata de encontrar la regla del gusto a partir del análisis de experiencias concretas, sino que, como bien señala Cassirer, “investiga las leyes originarias de la conciencia sobre las que necesariamente descansa toda *concepción* estética, toda calificación de un contenido de la naturaleza o el arte” (p. 361).

goza de unas características muy concretas: se basa en el libre juego entre imaginación y entendimiento<sup>251</sup>. En palabras de Kant,

cuando en esa comparación, la imaginación (como facultad de las instituciones a priori) se pone, sin propósito, en concordancia con el entendimiento (como facultad de los conceptos) por medio de una representación dada, y de aquí nace un sentimiento de placer, entonces debe el objeto ser considerado como un final para el Juicio reflexionante (2005, p. 119).

La imaginación, en su capacidad de pensar el noumèno, se relaciona *sin un fin concreto* con el saber del fenómeno de la representación proporcionado por el entendimiento, y es en esta articulación en la que se halla el placer que asociamos al juicio de gusto. La principal característica de dicho juicio es que, si bien tiene lugar en el espectador, a partir de cuya percepción y vivencia tiene lugar, incluye la imaginación como elemento vinculado con lo trascendental. Kant evita caer en el relativismo que tanto se ha criticado a las propuestas empiristas al acudir a lo apriorístico. Así lo especifica en la introducción al texto:

---

<sup>251</sup> El juicio estético no es, como enfatiza Manuel García Morente (1917), un juicio lógico, ya que “no pretende expresar un conocimiento de las propiedades físicas, naturales del objeto, o, dicho de otro modo, no pretende determinar el concepto del objeto” (1996, p. 212). Incide en la misma idea Molinuevo (1998): “Lo que hay de subjetivo en el conocimiento no es la validez lógica, sino la “cualidad estética”, *aisthesis*, sensación. Es decir, el sentimiento de placer y dolor que acompaña al conocimiento sin que ello suponga un conocimiento del objeto” (p. 128). En este sentido, el juicio de gusto no apunta a una cualidad física del objeto, sino que está relacionado con el sentimiento del espectador, es “la existencia en mí, sujeto, de una determinada emoción de placer” (p. 213). Así lo sugiere también Cassierer, que considera que en la teoría estética kantiana

nos detenemos en el concepto mismo, para entregarnos exclusivamente a la impresión que su simple contemplación despierta en nosotros. En vez de desintegrar y aislar las partes y de descubrir sus relaciones de supraordenación y subordinación con vistas a una clasificación conceptual, trátase de captarlas a todas en conjunto y de agruparlas en una visión total dentro de nuestra imaginación (1993, p. 362).

Es, pues, de suponer al menos provisionalmente, que el Juicio encierra igualmente para sí un principio a priori, y que, ya que necesariamente placer o dolor van unidos con la facultad de desear (...), realiza también un tránsito de la facultad pura de conocer, o sea, la esfera de los conceptos de la naturaleza o la esfera del concepto de la libertad (2005, p. 104).

Dicho de otra manera: el juicio estético es un juicio basado en el sentimiento, concretamente en los sentimientos de placer o dolor. Tal y como dicta Kant, el juicio de gusto puede estar referido a lo agradable, que detallaremos en el siguiente apartado, a lo bello<sup>252</sup>, que será lo que nos ocupe a continuación, o a lo sublime, cuestión sobre la que abundaremos en el próximo capítulo.

Una de las premisas kantianas que más influye en la posibilidad de atender estéticamente a la fotografía de guerra es, como venimos planteando a lo largo de esta segunda parte, la idea de desinterés estético<sup>253</sup> y, en consecuencia, la actitud que demanda la fotografía entendida como objeto estético en potencia. Sin embargo, no es el único planteamiento heredado de la tradición kantiana que repercute en la posibilidad de entender la

---

<sup>252</sup> Aunque no trabajaremos con esta distinción en nuestro estudio, es de rigor destacar que, en el párrafo 16, Kant divide la belleza en dos: libre y adherente. Esta distinción ha sido interpretada generalmente, o al menos así lo considera Martínez Marzoa, como una distinción basada en el sentido de si hay o no conceptos en juego. Según estos, “siempre que entrasen en juego conceptos, la belleza sería adherente, no libre” (1987, p. 67).

<sup>253</sup> En el tercer momento de sus escritos, Kant vuelve a plantear el objeto bello como algo cuyo juicio no presupone una finalidad. Su contemplación *desinteresada*, como ya hemos comentado, implica que lo bello no satisface ningún propósito en concreto. El placer en la contemplación de lo bello se debe a “la conciencia de la mera formal finalidad en el juego de las facultades de conocimiento del sujeto, en una representación mediante la cual el objeto es dado” (2005, p. 155). Nos dice Kant, como ya anticipamos en los párrafos dedicados a analizar la idea de desinterés, que la finalidad del juicio estético no puede ser otra cosa que la finalidad de la forma. Enfatiza esta idea en la definición de lo bello que articula al final de esta sección, en la cual nos dice que “la belleza es la forma de la *finalidad* de un objeto en cuanto es percibida en él *sin la representación de fin*” (2005, p. 173). En esta fórmula se intuyen los principios que harán que la estética kantiana sea considerada formalista.

fotografía de guerra como bella. Su concepción de la experiencia estética de lo bello se traduce en una nueva forma de interpretar la obra de arte y, en consecuencia, de pensar la fotografía de guerra como tal. Una creación debe ser algo cerrado, autoconcluyente, que apunte a sí misma. La grandeza del arte radica, precisamente, en que cada obra es un mundo en sí misma, por mucho que apunte a una realidad concreta. Ambos preceptos chocan con el ideal del fotoperiodismo. El primero, porque se entiende que una persona que acude a un medio de información lo hace a partir del deseo de conocer, de informarse, por lo que la experiencia estética no será posible. El segundo, porque toda fotografía informativa apunta, necesariamente, fuera de sí misma, en dirección a su referente, al *esto ha sido*. La contraposición entre estética y documento encuentra sus dogmas en ambas cuestiones. El desinterés estético, entendido a la manera de actitud desinteresada, es contrario al fotoperiodismo. Nace así una oposición férrea entre interés y estética, que derivará en la contraposición entre utilidad y belleza. Si la belleza es la característica básica y detonante del juicio estético, que debe ser desinteresado para ser, ¿cómo podremos ver belleza en una imagen con una finalidad determinada? ¿Cómo podrá la fotografía ser documento si quiere ser bella? ¿Cómo podrá ser bella si se aferra a su vis documental?

Si algo queda claro en la tesis de Kant es que el placer que lo agradable, lo bello y lo bueno pueden proporcionar puede ser similar, pero es radicalmente diferente en la manera en la que la persona percibe y se relaciona con el objeto que proporciona dicha percepción. Cualquier objeto aprehendido a través del deseo no podrá ser otra cosa que agradable, pues la apreciación de la belleza solo está disponible para aquellos que se han deshecho de la carga de sus anhelos. Es preciso resaltar que la idea de deseo, tal y como la entiende Kant, no está necesariamente relacionada con la versión más egoísta de este término, en la que se identifica el afán por algo

como puro interés propio en el sentido hobbesiano. Así, el juicio de gusto será meramente contemplativo, alejado de lo práctico. Pero ¿hay lugar en la contemplación para la acción?

Cabe preguntarnos, en este punto, si realmente consideramos la obtención de información como algo que escapa a lo contemplativo (si continuamos en la contraposición elaborada por Kant). De otro lado, es el momento de discutir si realmente el arte debe huir de todo sentido práctico. La pregunta actúa en una doble dirección: no se trata solo de cuestionar si puede existir belleza en el documento, sino también contemplar la posibilidad de que en lo bello se encuentre, de facto, un contenido que vaya más allá de la propia obra, que invite a la acción. Pese a las interpretaciones posteriores, cabe pensar que Kant nunca quiso separar lo estético del resto de las facetas del ser humano. Pero si queremos profundizar en cómo la contemplación de la belleza puede influir en el curso de la sociedad –voluntad que se suele asociar, por cierto, a la fotografía de guerra– basta con leer a Schiller. Dedicaremos una sección de este texto a analizar dichas implicaciones.

Kant continúa su análisis de las características del juicio de gusto haciendo referencia a lo que denomina *validez universal* o *comunicabilidad universal*<sup>254</sup>, singularidad que, si bien no tiene una traslación directa a la fotografía de guerra actual, podría ser el motivo que hiciese que la balanza se inclinase a favor de la estetización de la imagen. Se trata de una particularidad que lo vincula al ámbito social: cuando alguien formula un juicio de gusto, espera que lo que considera bello sea apreciado por todo el mundo como tal. Demanda, así, que sus coetáneos comprendan y compartan su

---

<sup>254</sup> El juicio estético supera la sensación individual, pues siempre presenta un componente objetivo. García Morente refiere a esta característica con la construcción *objetividad subjetiva* (1996, p. 218): no se trata de una universalidad factual, sino que aquel que elabora un juicio de gusto cree que, necesariamente, su experiencia debería ser común a todo el que atienda a la obra a la que se enfrenta.



consideración de la belleza en el objeto. Ahora bien, esta búsqueda de la aprobación absoluta parte de la subjetividad de cada espectador. Tal y como señala el autor, el juicio de gusto

tiene una característica doble y, desde luego, lógica, a saber: *primero*, la validez universal *a priori*, no una universalidad lógica según conceptos, sino la universalidad de un juicio particular; *segundo*, una necesidad (que siempre debe descansar en bases *a priori*) que, sin embargo, no depende de ninguna base de demostración *a priori*, mediante cuya representación la aprobación que el juicio de gusto exige de cada cual pudiera ser forzada (2005, p. 230).

La universalidad de lo bello no nos remite, como queda recogido en este fragmento, a conceptos. No podemos proclamar que algo es bello basándonos en una cualidad que se le atribuye al propio objeto y, por este motivo, no podemos desarrollar un listado de nociones que despiertan en nosotros la experiencia de lo bello. Es el juicio particular el que goza de universalidad porque, de hecho, la propia belleza no puede ser interpretada como un concepto, tal y como señala Kant en el apartado dedicado a la deducción de los juicios de gusto.

La validez universal del juicio de lo bello es otro de los elementos que diferencian la belleza de lo agradable. Así, cuando el espectador formula un *me gusta* frente a una fotografía, sus palabras no sugieren la universalidad de su juicio. Recurramos a un ejemplo extremadamente simplificado para observar esta diferencia: cuando alguien proclama que *le gusta* el queso, no da por hecho que el queso *ha de gustar* a todo ser humano, por mucho que a dicho comensal su degustación le proporcione el mayor placer que un alimento pueda ofrecer. Cuando alguien anuncia que las fotografías de determinado autor *le gustan*, sus palabras implican directamente que, del mismo modo que a esta persona las imágenes le placen, existe la posibilidad

de que haya cierto público para el que la visualización de las mismas capturas no conlleve dicha experiencia. Ahora bien, cuando alguien en la audiencia aplica la sentencia *esto es bello* a una obra, espera el reconocimiento de los demás. Porque algo no es *bello para mí*, aunque sea yo quien tenga dicha vivencia, sino que en mi experiencia será bello de manera universal<sup>255</sup>.

Apliquémoslo ahora a la fotografía de guerra. Podemos encontrar juicios en los que el público de este tipo de imágenes en Instagram asegure que *le gusta* que se utilice este formato. Aluden, así, a la posibilidad de informarse a través de esta red social, al hecho de *ver* la contienda tamizada en los filtros que ofrece la aplicación. Ahora bien, si un integrante de dicha comunidad refiere como *bellas* una de las instantáneas creadas por Damon Winter (figura 17), su juicio presupone su propia universalidad.

¿Qué importancia tiene esta distinción para el fotoperiodismo? La respuesta surge por sí misma: el juicio de lo bello es universal, mientras que el de lo agradable se limita al ámbito de lo particular. Si la finalidad de la fotografía de guerra es, además de informar, trasladar dicha información al mayor número posible de personas, ¿no debería hacer uso de este principio de universalidad que declaró Kant? El uso de lo bello como recurso facilitaría que la información contenida en la imagen llegase al máximo número de personas posibles. Evitaría, asimismo, las miradas esquivas, dolidas en su exposición a un sufrimiento que les hiere. Se trata de buscar nuevas formas de narrar, que consigan comprometer al espectador con la historia que contienen en una época en la que la saturación de imágenes parece haber llevado a la insensibilización de la población. Volveremos a esta idea en el

---

<sup>255</sup> En el cuarto y último momento, Kant incide en la universalidad del juicio de gusto asociándolo a las ideas de necesidad y sentido común, conceptos en los que no nos detendremos.

cierre de nuestra investigación, que dedicaremos a contemplar las implicaciones políticas y sociales de la estetización de la fotografía de guerra.

Aunque la influencia de Kant es notable en la mayoría de las ideas preconcebidas que afectan a la fotografía de guerra, existe una manera relativamente reciente de entender lo bello que rompe con el modelo de belleza kantiano e introduce un nuevo elemento que se debe tener en cuenta: el mercado. *La condición posmoderna* sí que ha traído consigo una reformulación del concepto de belleza. Tras la supremacía de lo sublime, muchos han vuelto a plantear el concepto de lo bello como elemento de interés en el pensamiento y la práctica estética. Fredric Jameson plantea esta problemática en su obra más difundida, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío* (1984). El autor considera, partiendo de las ideas de Adorno y Horkheimer sobre el concepto de industria cultural, que “la producción estética actual se ha integrado en la producción de mercancías en general: la frenética urgencia económica de producir constantemente nuevas oleadas refrescantes de géneros de apariencia cada vez más novedosa” (1991, p. 18). Pero, ¿cómo afecta la posmodernidad a la vuelta de la belleza? La respuesta nos la da en otro de sus escritos, un ensayo titulado ‘¿”Fin del arte” o “fin de la historia”?’ (1998):

La función de lo Sublime, lo moderno, de una mitad del arte, es asumida por la Teoría; pero esto también da cabida a la supervivencia de la otra mitad, a saber, lo Bello, que ahora inviste el ámbito cultural en el momento en que la producción de lo moderno se agosta gradualmente. Esta es la otra cara de la posmodernidad, el retorno de lo Bello y lo decorativo en lugar de lo Sublime moderno anterior, el abandono por parte del arte de la búsqueda de lo Absoluto o de las pretensiones de verdad y su redefinición como una fuente de puro placer (p. 120).

Jameson nos habla de la vuelta de un placer asociado a la contemplación estética, pero este placer parece más cercano al agrado kantiano que a su concepto de lo bello. No en vano, equipara lo bello con lo decorativo, y le atribuye la capacidad de generar un placer que se aleja de cuestiones trascendentales. Esta equiparación de lo bello con lo agradable (si nos mantenemos en el lenguaje kantiano) tiene su origen en la propia dinámica del capitalismo. “El retorno de lo Bello en lo posmoderno debe verse justamente como una dominante sistémica: una colonización de la realidad en general por formas espaciales y visuales, que es a la vez una mercantilización de esa misma realidad intensamente colonizada en una escala mundial” (1998, p. 121). ¿No es esto, precisamente, lo que critica parte de los contrarios al embellecimiento de la fotografía de guerra? Los análisis que hemos contemplado no se preguntan por el origen de esta corriente de realce y adorno visual, sino por sus implicaciones morales. Ahora bien, ¿podríamos considerar como punto de partida del giro hacia lo estético la mercantilización de la guerra, y como inicio de la pérdida de valores la capitalización del sufrimiento?

La dinámica capitalista amenaza, desde hace tiempo, con destruir el modelo de periodismo tal y como lo conocemos. La prensa escrita *no es rentable*. Los diarios digitales todavía buscan su lugar. Hoy todos pueden escribir, y, lo más importante, todos pueden fotografiar. Pongámonos por un momento en la mente del empresario: ¿por qué invertir una importante suma de dinero en enviar y mantener un corresponsal en una zona conflictiva si se puede recurrir a las imágenes que los propios participantes del conflicto realizan durante su lucha? ¿Para qué pagar por este trabajo si se puede obtener información similar sin desembolsar ni un céntimo? Pasemos, ahora, a interpretar el rol del fotógrafo: ¿qué puede aportar que diferencie sus imágenes del resto? Belleza. Espectáculo.

*Estetizar*, entendido como realidad inseparable del gesto de fotografiar, no implica, como ya hemos argumentado, *embellecer*. Esta segunda denominación presenta cierto matiz negativo, que vincula el proceso con el del adorno, con ocultar los defectos bajo una densa capa de maquillaje. Sin embargo, este matiz crítico está fuera de lugar, ya que toda narración conlleva siempre representación, y no todo esfuerzo cosmético está destinado a ocultar imperfecciones: los hay quienes utilizan estas herramientas para destacar las virtudes. Existen incluso ocasiones en las que nos negamos a creer la belleza que afrontamos como real, y rápidamente pensamos en el embellecimiento intencionado de dicha realidad como única posibilidad. Sin embargo, esa belleza *es*. No debemos, pues, apresurarnos en nuestro juicio y condenar toda imagen en la que lo bello haga acto de presencia como imagen *embellecida*. Y, por supuesto, no todo embellecimiento conlleva una mala praxis.

El vocablo *embellecer* acarrea otra suposición. Si se acusa al fotógrafo de maquillar la imagen, se asume que el creador dispone de la habilidad de proporcionar al objeto unas características determinadas, y que serán estas propiedades del objeto fotográfico las que posibilitarán la experiencia placentera. Es más: se acepta la supuesta existencia de un código de lo bello. Sin embargo, esta racionalización extrema tiene demasiadas lagunas. Para empezar, dicha fórmula olvida por completo el papel del espectador en la percepción del objeto. No quiere esto decir que la belleza esté en los ojos del que mira, lo cual nos remitiría a la escuela empirista una vez más, con el relativismo que ello conlleva<sup>256</sup>, sino de asumir que existen factores externos que afectan al acabamiento y percepción de lo fotográfico.

---

<sup>256</sup> Es bien sabido que la corriente empirista sitúa la posibilidad de conocer en la experiencia sensible. Toda posibilidad de conocimiento es, en consecuencia, a posteriori, y depende completamente de la información que nos proporcionan nuestros sentidos. La razón, por sí misma, no puede proporcionar un saber y, en consecuencia, no es posible plantear que

---

las personas, como seres racionales, tengan acceso a un conocimiento superior. Esto no implica, no obstante, que no podamos trabajar con ideas abstractas, pero sí que todos estos conceptos parten, necesariamente, de la experiencia.

Queda suprimida, en este contexto, la propuesta filosófica según la cual el ser humano viene al mundo provisto de ideas innatas, que es sustituida por la noción de *tabula rasa*. El individuo nace, por lo tanto, sin un constructo mental preestablecido, por lo que se enfatiza la idea de que todo conocimiento parte necesariamente de la experiencia de la percepción. En el pensamiento occidental es posible encontrar un planteamiento similar ya presente en los escritos de Aristóteles:

¿No ha quedado ya contestada al decir que el intelecto es en cierto modo potencialmente lo inteligible si bien en entelequia no es nada antes de inteligir? Lo inteligible ha de estar en él del mismo modo que en una tablilla en la que nada está actualmente escrito: esto es lo que sucede con el intelecto (2009, pp. 200-201).

Su pensamiento contrasta con la propuesta platónica, que argumentaba la existencia de un saber apriorístico y congénito. La teoría de Aristóteles tuvo una marcada influencia en la escuela estoica. También es posible encontrar trazas de su propuesta en el mundo árabe, con el desarrollo que de ésta hicieron pensadores como Avicena e Ibn Tufail (la traducción de la obra de este último tuvo un importante peso en el constructo teórico de Locke). Santo Tomás de Aquino construyó su teoría filosófica en torno a la idea de *tabula rasa*, que también tuvo un cierto desarrollo durante el Renacimiento.

El empirismo británico recuperó este desarrollo y lo constituyó base de su pensamiento. Frente al pensamiento racionalista, personificado en Descartes y sus seguidores, aquellos que vinculaban la posibilidad de conocimiento a la experiencia fueron denominados empiristas. En los últimos años del siglo XVII, John Locke, en su *Ensayo sobre el entendimiento humano* (1690), planteaba lo siguiente:

Todas las ideas vienen de la sensación o de la reflexión. Supongamos, entonces, que la mente sea, como se dice, un papel en blanco, limpio de toda inscripción, sin ninguna idea. ¿Cómo llega a tenerlas? ¿De dónde se hace la mente con ese prodigioso cúmulo, que la activa e ilimitada imaginación del hombre ha pintado en ella, en una variedad casi infinita? ¿De dónde saca todo ese material de la razón y del conocimiento? A esto contesto con una sola palabra: de la experiencia; he allí el fundamento de todo nuestro conocimiento, y de allí es de donde en última instancia se deriva.

La mente era, para Locke y para los seguidores de su pensamiento, un papel en blanco, a la espera de ser colmado a base de experiencias. El encargado de dar el siguiente paso en esta hipótesis será David Hume, que llevará esta reflexión hacia un nuevo nivel que se sitúa cerca del escepticismo. En su *Tratado de la naturaleza humana* (1739), Hume, que realiza una relectura de la propuesta de Locke a partir de las críticas que éste suscita a Berkeley, apunta:

Creo que la explicación más general y más popular de esta materia, es decir, que hallando por experiencia que existen varias producciones nuevas en la materia, como las de los movimientos y variaciones de los cuerpos, y concluyendo que debe existir en alguna parte un poder capaz de producirlas, llegamos por último, mediante este razonamiento, a la idea del poder y eficacia. Sin embargo, para convencerse de que esta explicación es más popular que filosófica no necesitamos más que reflexionar sobre dos principios muy claros: primero, que la razón por sí sola jamás puede dar lugar a una idea original, y segundo, que la razón como distinta de la experiencia jamás puede hacernos concluir que una causa o cualidad productiva se requiere absolutamente para todo comienzo de existencia (p. 127).

Pese a esta crítica, existe, de facto, una reiteración de ciertos elementos que aparecen constantemente en la fotografía de guerra. Se trata de recurrir a figuras del pasado, construcciones que faciliten la comprensión y lectura de la imagen, y que aseguren la conexión de la obra fotográfica con la emoción de su espectador. Dicha realidad se aplica tanto al ámbito de lo bello como a las imágenes que se adscriben a lo sublime. Pero ¿a qué se debe esta permanente recurrencia? Una vez más, debemos pensar la fotografía en el contexto de la industria cultural y del capitalismo. La captura debe ser lo suficientemente potente como para destacar entre miles, no solamente para asegurar la difusión de su mensaje, sino para garantizar su permanencia y, por supuesto, su rentabilidad. En prensa, estos valores se identifican con la idea de instante decisivo: una única captura capaz de contener toda la información y, a la vez, toda la emoción. Cada fotografía pretende ser un símbolo del conflicto que retrata. Para garantizar el éxito acorde a estos valores, los fotógrafos recurren a composiciones inscritas en el imaginario colectivo, simplificaciones que aseguran la correcta comprensión de lo inmortalizado.

Argumentábamos que los censores del embellecimiento hablan de esta categoría como si el creador gozase de un listado de ingredientes que puede imbuir en el objeto fotográfico, siendo la belleza, por consiguiente, una

---

El conocimiento, defiende Hume, se puede dividir en dos categorías. La primera, a la que pertenecen las proposiciones matemáticas y lógicas, es denominada *relaciones de ideas*. De otro lado se encuentran las *cuestiones de hecho*, que parten siempre de la observación del mundo. El acto de conocer no puede ser asociado únicamente con la razón, ya que nuestras creencias y formas de entender aquello que percibimos se deben, en parte, a los hábitos. Considera, además, que el método inductivo no puede proporcionar verdades absolutas, sino que simplemente puede proporcionarlas la creencia de que algo sucederá porque así ha ocurrido en repetidas ocasiones. En última instancia, incluso la creencia en la existencia del mundo y del propio yo es puesta en entredicho pues, según considera Hume, no pueden ser justificadas racionalmente. Su crítica a la existencia de la metafísica ha sido tachada como escepticismo, lo cual explica la vinculación del pensamiento empirista con el relativismo. Si no existen verdades absolutas, tan solo percepciones individuales de fenómenos que están, además, condicionadas por el hábito, ¿cómo podemos elaborar una filosofía válida para todo el ser humano, independiente de sus circunstancias?

propiedad objetiva. Esto implicaría que la imagen siempre sería bella, independientemente de su público o de su contexto. Sin embargo, sabemos empíricamente que esto no es así: por muy bien compuesta que esté, por mucho que explote sus elementos estéticos, los retratos con los que Don McCullin narra la realidad de una Alemania dividida no serán interpretados como bellas por gran parte de la población de dicho país, dada su experiencia de los eventos retratados (figura 89).



Figura 89

*Berlin*, Don McCullin (1961)

En la imagen podemos apreciar varios de los elementos que hemos considerado previamente como garantes del éxito de una toma. La buena composición de la misma debería garantizar la posibilidad de entenderla estéticamente, pero, como comentábamos, solo será así si la persona que la contempla no se ve tan vinculado con el referente como para sentirse herido, de alguna manera, por la escena. Esto nos sitúa, de nuevo, en el espectador como elemento clave en la percepción estética. Sin embargo, si



atribuimos a la experiencia de cada persona que percibe la foto la capacidad de encontrar belleza en ella, nos vemos abocados, una vez más, al relativismo. La posibilidad de deleitarse en la imagen debe estar, en consecuencia, en un punto intermedio. No podemos considerar la belleza como una cualidad de la imagen, pero tampoco podemos imputarla únicamente a la conciencia que lo aprecia. Si así fuese, estaríamos justificando que un espectador de mirada morbosa pudiese definir como bella una instantánea terrible. La experiencia de lo bello debe, en consecuencia, encontrarse en un término medio, en el que tanto las características del objeto como las circunstancias del espectador entren en juego.

Si volvemos a la definición de experiencia estética que elaboró Dufrenne, podemos esclarecer cómo es posible aunar ambas teorías. La fotografía puede poseer una serie de características que hagan que sea considerada como objeto estético en potencia, pero esto no significa que se desvele como tal. Puede que una instantánea presente todos los ingredientes que hagan posible la apreciación de la belleza de la imagen, pero eso no significa que la mirada de su público se detenga en ellos. En un contexto informativo, en el que la fotografía actúa como objeto signifiante, prima la realidad recogida por el reportero mediante su cámara. Para que desate su potencial, es necesario que el público dirija hacia ella su atención estética y, de esta manera, aprehenda la representación como tal, y no en su referente. La experiencia de lo bello debe hallarse, por lo tanto, en el momento de la percepción de la imagen.

Sin embargo, sí que existe, de facto, la posibilidad de embellecer la imagen, de proporcionarle determinadas características para satisfacer a su público. La fenomenología tiene la respuesta a esta problemática: tal y como señala Dufrenne, “solo cuando el objeto es bello puede convertirse en objeto

estético, porque solicita de nosotros la actitud estética” (1982, p. 32). La belleza se encuentra, así, en el preciso instante en el que nuestra atención colisiona con el objeto estético. Entendemos aquí por belleza el ideal de la misma, y no el concepto que manejamos a día de hoy, que se acerca más a la definición de lo agradable esgrimida por Kant. ¿Cómo evade esta opción, una vez más, del relativismo, si depende de la atención del espectador? Para escapar de las garras de los condicionales, el pensador francés considera que, en el instante en el que la atención estética desvela el objeto estético, esta queda libre de sus particularidades, que volverán a hacer acto de presencia cuando esta conexión se rompa y darán lugar a las siempre distintas interpretaciones de un mismo objeto. Pues, como señala el autor, “en el fondo, nosotros no decidimos nada acerca de lo bello, es el objeto el que decide sobre sí mismo al manifestarse: el juicio estético se cumple en el objeto más bien que en nosotros. No se define lo bello, se constata lo que es el objeto” (Dufrenne, 1982, p. 34).

Ahora bien, Dufrenne reconoce la posibilidad de los objetos de ser bellos sin tener, por ello, que ser estéticos, lo cual explica, a su vez, la posibilidad de embellecer una imagen. En palabras del autor, “si un objeto no pretende ser estético, no es como tal imperfecto y, es más, puede ser bello en su propia esfera” (1982, p. 33). Para simplificar, podemos considerar que lo bello lleva a la apreciación estética de la imagen, pero no toda belleza es percibida estéticamente. Además, puede encontrarse belleza en objetos que no pertenezcan, necesariamente, al ámbito de la obra de arte, sin que ello suponga que dejen de ser percibidos en su funcionalidad. Esto nos permite hablar de la belleza de los objetos significantes, sin que estos tengan que transmutar en objetos estéticos y supuestamente, siempre siguiendo a Dufrenne, perder su capacidad de señalar a una realidad externa a ellos mismos (aunque cuestionaremos esta supuesta incapacidad del objeto estético más adelante).

En definitiva, la belleza no es un concepto atribuible ni al sujeto ni al objeto de la experiencia, sino a la propia experiencia, una vivencia que parte del objeto percibido y no de la conciencia perceptora. Se suprime así la diferenciación entre objeto y sujeto, creando una nueva realidad: la del objeto en tanto que es percibido. Esto no implica, sin embargo, que la apreciación de lo bello sea exclusiva del objeto estético: existe belleza en otro tipo de realidades. Kant habría denominado a esta belleza no como tal, sino como lo agradable, pero no deja de ser una forma de placer estético y, al fin y al cabo, una forma de belleza.

Una vez aclarado el emplazamiento de la experiencia de lo bello, procederemos a analizar las múltiples posibilidades de concebir la belleza en la apreciación de la fotografía de guerra. No obstante, merece la pena detenerse, una vez más, a meditar si esta consideración de la belleza se debe a la percepción de la fotografía como representación o de la percepción de lo real a través de la fotografía. No olvidemos que este texto no versa sobre lo fotográfico en general, sino sobre una materia muy precisa: la fotografía documental, aquella que pretende ser testigo de una realidad concreta. Aun así, no podemos equiparar la percepción de lo real con la percepción de su representación, por mucho que esta constituya la única manera posible de acercarse al referente. El juicio de gusto no partirá del contacto de la atención con las ruinas de la guerra, sino de la apreciación de la imagen de estas. Por mucho que sea la distancia más corta para intuir el referente, no deja de ser un recorrido que afecta a la experiencia final. En consecuencia, aun cuando hablemos de objetos significantes, no podemos dejarnos engañar por la representación e interpretar que nuestra percepción nos remite a una vivencia similar a la de percibir dicho suceso *en vivo y en directo*. Siempre se interpondrá entre nosotros y lo real la representación, aunque existen factores que minimizan la distancia y eliminan filtros hasta lograr que la captura sea prácticamente transparente.

Es por ello que podemos encontrar belleza incluso en las realidades más dolientes: no se trata solo de atender al referente, sino de percibirlo en su representación. Si volvemos a los escritos de Aristóteles, es esto lo que hace posible deleitarse con formas que, percibidas en sí mismas, causarían una reacción distinta. Este hecho se debe a la admiración de la virtud de la representación que, trasladada al ámbito que nos ocupa, se identificaría con la habilidad del fotógrafo para realizar la captura. Sin embargo, no debemos menospreciar la importancia que tiene la belleza de la propia realidad en la apreciación estética de las imágenes. La particular fenomenología de la imagen juega, así, en dos direcciones: nos permite encontrar placer en la representación, pero también nos permite reconocer lo bello en lo real representado, si bien este aparece mediado por la representación.

Dicho esto, proseguiremos nuestro recorrido con un análisis de las distintas formas de belleza que podemos encontrar en la percepción de la fotografía de guerra. Reconocer la posibilidad de fruición no significa, sin embargo, considerar que esta no interfiere con lo moral. Analizaremos pues, para cada caso, sus implicaciones éticas.

### 11.1 En la guerra también hay belleza

Como es posible anticipar, la categoría de lo bello ha cambiado –y mucho– a lo largo de su historia. El panorama posmoderno ha traído consigo un nuevo sistema en el que los valores que, en otro tiempo, se asumían para la belleza, han caído en desuso, de tal forma que unas nuevas maneras de entender esta esfera de lo estético han tomado su lugar. Para empezar, se origina una corriente que confiere a la novedad<sup>257</sup> una importancia nunca

---

<sup>257</sup> El poder de lo nuevo en el imperio de la moda se debe, sugiere Lipovetsky, al “gusto por lo diferente, que precipita el aburrimiento por lo repetitivo y lleva a querer y desear casi *a priori* lo que cambia” (2007, p. 206). Este hecho le lleva a plantear la existencia de una “obsolescencia dirigida”. La misma lógica se puede aplicar a la imagen bélica: precisamos de capturas que sean capaces de romper con la monotonía de fragmentos de

vista previamente, si bien lo nuevo aparece como elemento promovedor de lo estético desde mucho antes<sup>258</sup>. En palabras de Jameson, “la producción estética actual se ha integrado en la producción de mercancías en general: la frenética urgencia económica de producir constantemente nuevas oleadas refrescantes de géneros de apariencia cada vez más novedosa” (1991, p. 18). Lo nuevo se convierte, así, en un atractivo. Dada su integración en el sistema y su propia naturaleza, el fotoperiodismo no podía quedar atrás. Lo original, lo distinto, comienza a ser un valor en alza, y lo hace en una doble vertiente. De una parte, porque en la información siempre tendrá un peso sustancial lo inédito, la exclusiva, lo nunca visto. De otra, esta realidad derivará en una búsqueda constante de nuevos métodos de representación, de atractivos que llamen la atención de su público.

El primero de estos apartados es evidente: lo noticioso es aquello que aporta un conocimiento previamente ignorado. Cuanta mayor sea la envergadura de esta primicia, cuanto más relevante o impactante sea el contenido de la imagen, mayor será su éxito. Ahora bien, los tiempos de la información se han acelerado a ritmos desorbitados, lo que conlleva que cada novedad se marchite en un instante. Así, el reportero debe encontrarse en alerta

---

lo real vistos una y mil veces, y que no consiguen comprometer al espectador con la realidad a la que atiende porque no es capaz de atraer su atención.

<sup>258</sup> Lo nuevo ya aparecía como elemento digno de ser estudiado por el pensamiento estético en la teoría de Edmund Burke. La parte primera de su *Indagación* se abre con una referencia directa a la novedad: “la primera y más simple de las emociones que descubrimos en el entendimiento humano es la Curiosidad. Por curiosidad entiendo cualquier deseo o cualquier placer, que experimentamos en relación a la novedad” (1997, p. 23). El placer vinculado a lo nuevo es fugaz, ya que, como destaca el pensador, la curiosidad es un afecto superficial, que se erosiona y agota con facilidad. Cada vez que apreciamos algo que ya conocemos, esta experiencia va perdiendo su capacidad de agradar.

Esta idea guarda una estrecha relación con nuestro estudio. Recordemos que son varios los autores, Sontag entre ellos, que plantean la posibilidad de que la fotografía pierda, poco a poco, su impacto inicial en una época de saturación. La exposición continuada a imágenes de características similares, que podríamos situar dentro de la sobrecarga de información que popularizó Alvin Toffler (*Future shock*, 1970), hace que la curiosidad inicial se vaya desgastando, inmunizándonos contra instantáneas que, en otros tiempos, habrían tenido una fuerte repercusión.

permanente, a la espera de captar un instante decisivo que rápidamente será sustituido por uno nuevo, condenando al anterior al asilo del pasado. Siempre se fotografían pretéritos. Toda imagen es de algo que ya ha ocurrido, el reportero nunca puede captar el presente. Pero el fotógrafo es consciente de ello y, por este motivo, no considera el retener cualquier pasado, sino aquel que mejor condensa lo acaecido, tratando de desplazar el valor de lo nuevo, que se le escapa en cuestión de segundos, y ofreciéndole el espacio que este deja a la información.

Este es uno de los elementos que, como ya hemos comentado, diferencia el fotoperiodismo, la fotografía documental y los documentos visuales confeccionados por los ciudadanos. Cada uno tiene sus tiempos. El más desvinculado de la novedad es el ámbito de lo documental, que sacrifica esta cualidad en pos de una historia elaborada. No quiere esto decir que el documental no aporte información novedosa, sino que el tiempo al que refiere suele conjugarse en un pasado lejano, cuya influencia se prolonga hasta el momento de exhibición de la imagen. En el fotoperiodismo, lo nuevo es relevante, pues su principal función es la de la noticia. Una buena fotografía será, así, una captura que muestre una realidad desconocida hasta el momento. Para ejemplificar esta realidad recurriremos, una vez más, a la instantánea que nos remite al cuerpo sin vida de Aylan en las costas de Turquía (figura 39). No fue, ni mucho menos, el primer infante en encontrar la muerte en su huida de la guerra. Tampoco el último. Desde que su imagen diese la vuelta al mundo, otros niños han perecido al intentar poner distancia entre sus realidades y las fauces del hambre y de la guerra. Sin embargo, ninguna de estas otras capturas ha gozado de la popularidad que tuviese la primera. Ni lo volverán a hacer: ya no es noticia, igual que hace tiempo que dejó de ser noticia la destrucción de la que escapan.

El retrato de los restos del pequeño Aylan tuvo un fuerte impacto en la sociedad. Parte de su fuerza se basaba, precisamente, en su desvelamiento de un suceso que antes permanecía oculto. Aunque la prensa hablaba de quienes perdían la vida en su búsqueda de un nuevo comienzo lejos de la guerra, esta instantánea se encargó de ilustrar unas cifras que habían sido ignoradas. Pero el impacto de la captura no se debe únicamente a su novedad. En mi opinión, su éxito se debió a que, durante un breve espacio de tiempo, se suprimieron las distancias. Sabemos que el niño que aparece en la foto es de origen sirio porque así lo indica el pie de foto. Sin embargo, nada en la imagen nos remite a este país en guerra. Su ropa es la misma que la que visten los niños de Occidente. Su piel es del mismo color que la del espectador europeo que atiende a la captura. Además, el rostro queda semioculto. Es lo suficientemente explícita como para que no quepa duda de que su corazón se ha parado, pero no tan lesiva como para hacernos desviar la mirada. Además, era un niño muy pequeño. Esto aumenta la posibilidad de empatizar con el dolor contenido en la imagen. Tal vez sea este el motivo por el cual la imagen de su madre y su hermano mayor, también fallecidos en la huida, nunca tuvieron la misma repercusión. Un niño es siempre inocente.

Llegado este punto, las dudas asaltarán al lector: ¿acaso se insinúa que el retrato de los restos de un niño es *bello*? Los casos en los que aparecen personas siempre son más complejos de analizar, pues la moral reclama rápidamente su lugar, valiéndose de ello para la empatía. No obstante, no es la finalidad de este ejemplo definir la imagen como bella (ya veremos que, en cualquier caso, podría considerarse su atracción como sublime), sino enfatizar en el valor de lo nuevo como elemento destacable en el juicio de una imagen. No debemos, bajo ningún concepto, confundir el principio de novedad con el ideal clásico de belleza. Pensemos, para respaldar esta propuesta, en un ejemplo ajeno al mundo de la información, pero muy

cercano a la concepción de lo nuevo como valor: la moda<sup>259</sup>. Las tendencias no tienen por qué basarse en los ideales que placen a la vista; ¿cuántas veces hemos mirado atrás para lamentarnos por nuestro estilo en una época determinada? ¿Cuántas veces se han considerado como atractivos complementos que, más que adornar, afeaban? Riñoneras y *ugly shoes* nos recuerdan que lo nuevo no tiene por qué ser bello, pero aun así se considera como una nueva forma de entender la belleza.

El segundo factor que hemos señalado como relevante en esta vinculación de la novedad con lo *bello* nos acerca a las innovaciones técnicas como valor. La singularidad en los sistemas de representación también se aplica a la

---

<sup>259</sup> El vínculo que mantiene la fotografía de guerra con la moda se hace evidente en el momento en el que reconocemos la información como producto de consumo y entra en la lógica del mercado. Cuando hablamos de la *espectacularización* de la imagen como construcción de símbolos atractivos y fácilmente identificables estábamos, indirectamente, aludiendo al proceso mediante el cual se diseñan estas capturas. Si interpretamos la imagen como un producto que debe seducir a su consumidor, entendemos cómo

se ha impuesto el principio de estudiar estéticamente la línea y la presentación de los productos de gran serie, de embellecer y armonizar las formas, de seducir la vista conforme al célebre eslogan de R. Loewy: «La fealdad se vende mal» (Lipovetsky, 2009, p. 185).

La imagen de portada debería atraer a su público potencial, y no causar rechazo. Priman, en este sentido, capturas capaces de atraer nuestra mirada, de seducir a nuestros sentidos. Es por ello que resulta sencillo encontrar los vínculos que unen la fotografía bélica con lo agradable, entendido a la manera kantiana. En su búsqueda de la unidad significativa de la moda, también Barthes hace alusión a estos términos: su matriz parte de “una comodidad empírica (permite un análisis «económico» de los enunciados), y de una satisfacción «estética»” (1978, p. 66). La estética de la moda busca, en este sentido, satisfacer lo sensible, pero el buen diseño de la imagen no tiene por qué estar dirigido a la misma meta. Tal y como subraya Lipovetsky, “el diseño no tiene como tarea concebir objetos agradables a la vista, sino encontrar soluciones racionales y funcionales. No arte decorativo, sino «diseño informacional» orientado a crear formas adaptadas tanto a las necesidades y a las funciones” (2009, p. 188).

La moda, por lo tanto, tiene que ver con el ornato, pero el buen diseño está sujeto a la funcionalidad del objeto. En fotografía de guerra, la apuesta por un buen diseño no supone necesariamente un abuso del ornato dirigido únicamente a encantar la mirada de su público. Las imágenes no tienen que ser atractivas en apariencia, sino que se plantea lo estético como una vía que allane el camino para que la toma lleve a cabo su verdadera función: transmitir una información. Pero, de nuevo en términos de Lipovetsky, “en la práctica, esta oposición a la moda ha sido menos radical” (2009, p. 188), ya que “se ha impuesto como meta embellecer los objetos y seducir a los consumidores” (2009, p. 189). El diseño ha sido integrado, según considera el autor, en las dinámicas de la seducción.



originalidad a la hora de exponer una realidad, pero su influencia se extiende, sobre todo, a la herramienta con la que se realiza esta captura. Esto nos lleva a la búsqueda continua de la innovación. El uso de Hipstamatic como atractivo entra en esta categoría, como también lo hace el empleo de Instagram como herramienta de creación y difusión de la imagen. La búsqueda de nuevas formas de narración que se ajusten a las demandas de las aplicaciones de mayor éxito no cesa. Los primeros experimentos de periodismo a través de Periscope no se han hecho esperar, y cada vez son más los medios que recurren a Snapchat. En esta última, la propia herramienta evidencia la breve vida informativa de la imagen, que desaparece al concluir el tiempo que se le ha asignado. Si el público considera que la instantánea que le llega a través de su teléfono móvil debe ser conservada, será él mismo el que deba inmortalizarla a través de una captura de pantalla, lo cual subraya el papel activo del espectador, su capacidad para interpretar el rol de autor. Asimismo, el desarrollo de nuevas cámaras que aporten maneras de capturar lo real de distintas formas también se adscribe a esta vertiente. Encontramos así el desarrollo del HDR, del *full frame*, de dispositivos de pequeño tamaño que se adaptan a las condiciones más adversas, etc. El último paso en esta continua búsqueda de la novedad como valor es el uso de la fotografía en prácticas de realidad aumentada. Gracias a unas gafas desarrolladas para este fin, podemos situarnos *dentro* de la captura, que habrá sido construida a partir de distintas tomas para garantizar la construcción de una imagen envolvente. Las nuevas tecnologías permiten, así, una reinención del fotoperiodismo, en el que la inmersión juega un papel clave. No estamos ante la muerte del fotoperiodismo, sino ante la reinención de la manera de contar historias, potenciada por la caída de los mitos y por el acelerado avance de las tecnologías.

No entraremos a valorar las implicaciones que puedan tener estos avances en la apreciación estética de la fotografía de guerra. El periodismo visual llevado al ámbito de la realidad virtual aún está en proceso de desarrollo, si bien algunos ya han empezado a probar las posibilidades de esta nueva manera de contar historias<sup>260</sup>. La idea con la que debemos quedarnos, sin embargo, es con la de cómo la innovación, como valor en sí misma, ha invadido también el campo de la información.

Hemos visto cómo afecta la revisión de Jameson de la categoría de lo bello al fotoperiodismo, pero ¿podemos hablar de belleza más allá de la superficialidad que se le atribuye hoy en día? ¿Puede lo bello romper lazos con la espectacularización de la imagen? Y si es así, ¿qué aporta la belleza a la información gráfica?

Volvamos, una vez más, al pensamiento aristotélico. Para el pensador heleno, algo feo podría resultar placentero gracias del virtuosismo de su representación. Pero en la mimesis de lo bello, la fruición se asocia tanto a la habilidad de la representación como, en menor medida, a la realidad reinterpretada. Recordemos aquellas palabras a las que ya hicimos referencia anteriormente:

Todos los seres humanos disfrutan con las imitaciones. Señal de ello es lo que acontece de hecho, pues obtenemos placer cuando contemplamos imágenes lo más precisas posibles de cosas que en sí mismas son desagradables de ver, como figuras de animales horrorosos y cadáveres (2004, pp. 70-71).

---

<sup>260</sup> El 5 de noviembre de 2015, el periódico estadounidense *The New York Times* publicó el primer reportaje de estas características. Para más información sobre este proyecto que mezcla imagen fija con vídeo se recomienda la lectura de *The New York Times* (5 de noviembre de 2015). NYT VR: How to Experience a New Form of Storytelling From The Timesen, recuperado de <http://www.nytimes.com/2015/11/08/magazine/nyt-vr-how-to-experience-a-new-form-of-storytelling-from-the-times.html>.

Ambas cuestiones van, sin embargo, de la mano, fundidas en una única experiencia. Nos detenemos en esta distinción porque, como ya hemos visto, es frecuente asociar la belleza de la fotografía a su contenido, lo cual conduce a problemática moral en el ámbito que abordamos. Sin embargo, ni el paisaje más bello es bello en sí mismo a través de la fotografía: forma y contenido son uno. No existe posibilidad alguna de percibir el referente sin tener experiencia, al mismo tiempo, del objeto fotográfico. Ahora bien, tampoco es viable hacerlo a la inversa: no se puede aislar la superficie de la fotografía de la realidad a la que señala. Ambas verdades se fusionan en un único cuerpo, al que se dirige nuestra atención.

Dicho esto, incidiremos de nuevo en la idea de que la guerra, en todos sus tiempos, también contiene fragmentos de gran belleza. Si combinamos esta realidad con una técnica exquisita, se hace evidente que la apreciación del ente fotográfico es capaz de proporcionar una experiencia positiva, placentera. Puede que dicha vivencia no case con la idea preconcebida de lo que *debe* ser un conflicto, pero, a priori, la catalogación de estas imágenes como *bellas* no plantea un dilema moral en sí misma. La crítica a este tipo de capturas está vinculada, más bien, al reduccionismo que afecta a la concepción de un conflicto. Dentro de una tendencia a la excesiva simplificación, imágenes como las que referimos en este apartado son fallidas: no muestran *la guerra*, sino una de sus múltiples facetas. El rostro amable de esta realidad no casa con las máximas de la información, motivo por el cual suele ser obviada por los medios de comunicación.

Que la imagen no remita a una verdad noticiable no implica que dicha realidad no tenga relevancia. Es cierto que no son imprescindibles para generar una impresión de lo acontecido, pero su inclusión pone de relieve la complejidad de toda verdad. Para comprender las implicaciones de esta afirmación, imaginemos un edificio. Un vistazo desde el exterior nos

revelará la información necesaria para afirmar que *conocemos* dicho inmueble, pero existen partes de esta realidad que escapan a nuestra percepción. Cuánto más completo será nuestro conocimiento de esta hipotética construcción si fuésemos capaces de contemplar todos sus perfiles, y, más aún, si pudiésemos explorar sus adentros. Si establecemos un paralelismo con el tema que planteamos, podríamos decir que la realidad de la guerra se nos muestra solo en su fachada principal, aquella que es más llamativa y que nos da una idea más certera de aquello a lo que nos enfrentamos. Esta imagen primordial no existe sin las realidades que la conforman, pero que permanecen invisibles a nuestra atención.

Aquellas instantáneas que subrayan la presencia de escenas bellas en el desarrollo de un conflicto no deberían hacer sonar las alarmas de la manipulación, sino llevar a su público a reflexionar sobre la complejidad de la guerra. Se entiende, así, que su espacio no sea el de los medios de comunicación. Los tiempos de la noticia son incompatibles con la percepción reflexiva de la realidad contenida en una imagen: el ideal de la prensa sigue siendo el instante decisivo, y no una captura que invite a detenerse y considerar la complejidad no solo de la imagen, sino también de los fuera de campo de la misma. ¿Por qué cuestionamos, entonces, la inclusión de estas imágenes en espacios expositivos? Si su incorporación al ámbito de la galería no está ligada a la pérdida de su interés informativo, sino a la búsqueda de nuevos tiempos para la información, de innovar a la hora de contar historias, ¿qué es lo que nos incomoda de la expansión de la fotografía de guerra hacia la institución artística? Quizás la respuesta no esté en lo que demandamos del fotoperiodismo, sino en el concepto que tenemos de lo artístico.

¿Qué ocurre, entonces, cuando la imagen nos muestra una realidad que, percibida de manera directa, causaría la repulsa de nuestros sentidos?

¿Debemos mantener la unidad de la imagen y su referente? Es en ejemplos de esta envergadura cuando se produce un ligero desajuste entre forma y contenido que, si bien es mínimo, repercute en la consideración final que hacemos de la imagen. Volvamos, una vez más, a las palabras de Aristóteles que han desatado esta reflexión. En su pensamiento, la virtud de la representación bastaba para que un referente desagradable pudiese irradiar una experiencia estética placentera. Sin embargo, las imágenes a las que alude esta teoría no parten de ese núcleo establecido en lo real que sí encontramos en la fotografía. Aún en la mimesis más perfecta, toda naturaleza ha pasado por el filtro de una subjetividad, encargada de reformularla. Esto no ocurre –al menos no de la misma manera- en la fotografía: conciencia y realidad aparecen entrelazadas. El remanente de lo real puede minimizarse, pero nunca llegará a desaparecer porque, si así fuese, no hablaríamos de fotografía.

Este vínculo insoslayable es el responsable de toda paradoja de lo bello en la fotografía de guerra. Su presencia basta para evitar la disolución entre forma y contenido. En la presencia de ciertas realidades, la fotografía sigue siendo aquello que *fu*e, y no su mera representación. Es por eso que, en la contemplación de determinados fragmentos de lo existente, es complejo evitar el engaño a la percepción, que acaba vinculando la atención al referente y no a la imagen en su totalidad. Si bien no debemos plantear este hecho como negativo –pues es precisamente el fenómeno que permite el adecuado funcionamiento del fotoperiodismo-, sí que debemos considerar el peso que tiene esta eventualidad en la apreciación de lo bello. Al quedar enfatizado el contenido, la forma se escinde, llegando incluso a ser molesta. De nuevo nos encontramos, en este estadio, con las críticas a la estetización del fotoperiodismo: si la forma enturbia la percepción del referente, el público reacciona cuestionando la integridad de la imagen. Esta disociación,

siempre posible, se hace más frecuente y evidente cuando nos encontramos con la mirada del otro.

El mencionado cisma lleva, sin embargo, al engaño de los sentidos. Una fotografía no es más verdadera cuando camufla su estetización, sino cuando evidencia su condición de representación. En este sentido, una imagen en la que las decisiones de su autor se expliciten será *mejor*, pues no tratará de embaucar al espectador, haciéndole creer que, por un instante, su vista ha alcanzado el espacio y el tiempo al que remite la captura. Porque, aunque se intente minimizar el impacto de la forma, esta siempre está presente, y no solo interfiere en la percepción del referente, sino que son una misma cosa: ver la fotografía es percibir, de una vez, forma y contenido. No es posible divorciar ambos segmentos porque son una sola realidad. Ahora bien, es factible que uno de estos aspectos lleve la iniciativa, minimizando la influencia del otro. Para comprender esta situación basta con observar cómo funciona nuestra propia percepción: todos los sentidos forman parte de un mismo cuerpo, que es el *ser en el mundo*. Cuando vemos una pintura, la vista adopta el punto más alto de la jerarquía de los sentidos, lo cual no conlleva que perdamos la capacidad de escuchar o que se anule nuestro tacto por un segundo. Esto explica por qué se cierran los ojos para paladear un sabor exquisito: cedemos el protagonismo al gusto, pero cada unidad de lo sensible sigue activa. De igual manera funciona la imagen: la fotografía es un todo en el que cohabitan una pequeña traza del referente y la totalidad de su representación. La percepción puede centrarse en una de las dos opciones, pero esto no anula la influencia de la otra.

Podemos ilustrar esta realidad a través de las palabras de Ortega:

Se trata de una cuestión de óptica sumamente sencilla. Para ver un objeto tenemos que acomodar de una cierta manera nuestro aparato ocular. Si nuestra acomodación visual es inadecuada no veremos el

objeto o lo veremos mal. Imagínese el lector que estamos mirando un jardín al través del vidrio de una ventana. Nuestros ojos se acomodarán de suerte que el rayo de la visión penetre el vidrio, sin detenerse en él, y vaya a prenderse en las flores y frondas. Como la meta de la visión es el jardín y hasta él va lanzado el rayo visual, no veremos el vidrio, pasará nuestra mirada a su través, sin percibirlo. Cuanto más puro sea el cristal menos lo veremos. Pero luego, haciendo un esfuerzo, podemos desentendernos del jardín y, retrayendo el rayo ocular, detenerlo en el vidrio. Entonces el jardín desaparece a nuestros ojos y de él solo vemos unas masas de color confusas que parecen pegadas al cristal. Por tanto, ver el jardín y ver el vidrio de la ventana son dos operaciones incompatibles: la una excluye a la otra y requieren acomodaciones oculares diferentes (1987, p. 17).

Aunque no podamos ver ambas realidades de manera simultánea, pues dirigir nuestra atención a una implica que la otra se difumine, el paisaje sigue mostrándose tras el cristal, y el cristal sucio sigue enturbiando nuestras vistas. Pero, como señala Ortega,

la mayoría de la gente es incapaz de acomodar su atención al vidrio y transparencia que es la obra de arte; en vez de esto, pasa al través de ella sin fijarse y va a revolcarse apasionadamente en la realidad humana que en la obra está aludida. Si se le invita a soltar esta presa y a detener la atención sobre la obra misma de arte, dirá que no ve en ella nada, porque, en efecto, no ve en ella cosas humanas, sino solo transparencias artísticas, puras virtualidades (1987, p. 18).

Ahora bien, ¿cómo afecta esto a la apreciación estética de la fotografía en la que aparece un referente que suele asociarse con el displacer? Nos remitiremos a la máxima que hemos repetido desde el inicio de esta

reflexión: placerse en una imagen doliente no implica necesariamente regocijarse en el sufrimiento real. Siempre se parte de la representación, porque la forma —es decir, lo estético— es inseparable del referente, esto es, de la realidad a la que señala la imagen. Una sola captura podrá generar, así, la ilusión de enfrentar al público a aquello que presencié el fotógrafo a través de su cámara, al mismo tiempo que evidencia su carácter de *imagen*. No debemos, por consiguiente, considerar como una aberración moral la posibilidad de encontrar belleza en estas instantáneas, pues nunca dejarán de ser representaciones, y, como tales, son aprehendidas por nuestra percepción.

La máxima aristotélica mantiene su actualidad. Un retrato de los horrores de la guerra podrá ser considerado bello en su percepción debido a su cualidad de representación. Volvemos, en este punto, a los valores clásicos de la belleza: consideraremos bella una fotografía armónica, equilibrada, sin estridencias. Es complejo, sin embargo, asimilar esta experiencia de lo bello a la definición kantiana de la misma, pues se suele atribuir un cierto *deseo* a la aproximación a la fotografía-documento. ¿Puede la imagen de guerra, en su faceta más amable, acercarnos a la universalidad kantiana? Volveremos a esta idea para reflexionar sobre las virtudes y defectos de la estetización de la fotografía.



## 11.2 Lo agradable en la representación de la guerra

Según dicta Kant en la *Crítica del Juicio*, “agradable es aquello que place a los sentidos en la sensación” (2005, p. 136). En consecuencia, consideraremos una fotografía agradable aquella que embelesa nuestros sentidos, entre los que prima la vista. Se trata, por lo tanto, de una experiencia completamente subjetiva, pues cada persona educa sus sentidos para el goce según sus preferencias personales. Estas se verán, además, afectadas por la situación personal de cada sujeto en el momento de la contemplación, pues, como señala el filósofo alemán, “la satisfacción, por lo tanto, presupone, no el mero juicio sobre aquel, sino la relación de su existencia con mi estado, en cuanto éste es afectado por tal objeto. De aquí que se diga de lo agradable, no solo que place, sino que deleita” (2005, p. 136).

Placer y deleite no son, por lo tanto, sinónimos, sino que sirven para aludir a distintos niveles de goce. Esto marca, a su vez, la diferenciación entre lo agradable y lo bello: “Agradable llámese a lo que deleita; bello, a lo que solo place; bueno, a lo que es apreciado, aprobado” (2005, p. 139), nos dice Kant. Sin embargo, esta distinción dista de ser efectiva en nuestro entorno, ya que nuestra lengua tiene ambos conceptos por homólogos, a lo que debemos sumar el hecho de que autores como Burke consideran el deleite como experiencia propia de lo sublime. Así pues, adentrémonos en las características que hacen que un objeto cause, volviendo a la distinción kantiana, deleite y no placer.

La clave se encuentra en la propia definición que hace el filósofo alemán: lo agradable está dirigido a los sentidos. Su finalidad es complacerlos, pero no llega a profundizar en el hombre como lo hace lo bello. Esto nos traslada al ámbito subjetivo del gusto. En consecuencia, se presupone que lo agradable afecta individualmente, por lo que sería problemático considerar como fenómeno global algo que depende de la mirada del espectador, de

su gusto particular. En cualquier caso, y dadas sus características, la categoría de lo agradable se suele vincular con el ornato, con el artificio dirigido a complacer y no a profundizar<sup>261</sup>.

En este sentido, muchas de las imágenes a las que atendemos pecarían de doblegarse ante las exigencias de lo agradable. Al menos, la mayoría de las críticas van dirigidas en este sentido. Para muchos, la exaltación de los elementos estéticos de la imagen no tiene otra finalidad que complacer a su público en la contemplación, halagar sus sentidos para su propio beneficio. Este engalanamiento es, además, ajeno a la utilidad. El adorno suele estar supeditado a la finalidad de la obra, sin llegar nunca a eclipsarla: pensemos, por ejemplo, en los motivos con los que se decora una cuchara. Su capacidad para portar alimento no debe verse reducida por la intención de hacer del utensilio un objeto de mayor valor estético. En el caso de que lo hiciese, y la conveniencia del menaje quedase anulada por sus propiedades estéticas, ya no sería una cuchara-utensilio, sino una cuchara-obra pues no cumpliría con la función básica que se le exige. Esta afirmación va en la línea de las reclamaciones de Ortega y Gasset en su *Ensayo a modo de prólogo* (1914): “Yo necesito beber agua de un vaso limpio, pero no me deis un vaso bello” (1987, p. 142). El adorno tiene como finalidad lograr un producto más estético, de mayor belleza. En este sentido, la idea de estetización

---

<sup>261</sup> En la *Crítica del Juicio*, Kant incluye consideraciones que hacen evidente su rechazo del ornato. Tal y como matiza Molinuevo, el adorno es

propio del rococó y opuesto al clasicista kantiano. Además –y, para su tesis– no hay garantía de que los artistas (en este sentido) sean o tengan siempre inclinaciones virtuosas. Más bien, habría que decir, el frecuente trato con lo sensible les puede apartar de ello, pues no se quedan con las formas sino con las sensaciones (color). Se ve pues el paralelismo con la moral ya que se rechaza la materia para quedarse con la forma (1998, p. 129).

La desaprobación de Kant parte, como bien señala Danto en *El abuso de lo bello*, de la moral. El filósofo alemán cuestiona el uso de un marco dorado porque este insulta la belleza genuina de la obra al engalanarla. Según apunta Danto, el *avicalado* de la obra va dirigido a engañar al espectador, “a quien la belleza que le presentan le parece genuina en lugar del fruto de un artificio” (2005, p. 115)

tendría cabida como exaltación del sentimiento de lo agradable. Sin embargo, lo agradable no debería llegar a enturbiar la utilidad de la imagen, siempre quedaría supeditado a ella.

Si lo pensamos fríamente, el adorno no está censurado en el ámbito de lo documental. Su uso está permitido –y recomendado– siempre y cuando no desequilibre la balanza, siempre que su aparición no vaya en perjuicio de la utilidad de la imagen. Nadie lo llamará ornamento<sup>262</sup> pero, en el fondo, no es otra cosa: cada una de las decisiones que el fotógrafo toma para crear una imagen *más potente* pueden subsumirse a esta idea. Pensemos, por ejemplo, en el viñeteado forzado de una captura (figura 90). En la imagen, obra de Pietro Masturzo, un hombre parece gritar algo al viento. La figura aparece en el centro de la captura, justo en el foco de luz artificialmente creado. Las esquinas de la captura quedan oscurecidas por el uso de este recurso. Su presencia no aporta nada a la imagen, más allá del adorno, claro está, pero tampoco obstruye la difusión de su contenido. En el momento en el que dicho recurso entorpeciese la apreciación de la información contenida en la instantánea, su uso sería recriminado. Lo mismo ocurre con el retrato de uno de los pequeños que, tras huir de la guerra en su país, buscan asilo en Europa (figura 91). Andrej Isakovic no solo ha sabido aprovechar el contraste entre el verde de la vegetación de Idomeni con el tono del abrigo de la niña, sino que ha considerado conveniente oscurecer los extremos de

---

<sup>262</sup> “La decoración absoluta ya no adorna nada, sino que no es nada más que adorno”, nos dice Theodor Adorno (2004, p. 390). Lo ornamental hunde sus raíces en el ámbito de lo decorativo, por lo que se suele identificar con el Barroco. El adorno olvida toda finalidad y se convierte en absoluto, emancipado de todo destino de tal manera que desarrolla, como apunta el filósofo, su propia ley formal. Será esto lo que se critique en el ámbito de la fotografía de guerra: si la ornamentación de la imagen acaba enturbiando su finalidad informativa para reclamar la atención en sí misma como apariencia digna de ser experimentada por sí sola, capaz de seducir a nuestros sentidos, la toma deja de referir a una realidad. Más si dicho gusto por la decoración supone manipular la escena en pos de construir un instante más atractivo, ya que se asume que el reportero debe mantener su posición de no-intervención.

la imagen para dirigir, aún más, la atención de su público hacia la figura que ocupa el centro de la toma.

Estos atavíos están más que aceptados en el ámbito de lo documental, y no son motivo suficiente para acusar al género fotográfico de su progresiva estetización, si bien, como venimos defendiendo, la mayor parte de los recelos hacia el embellecimiento de la fotografía de guerra se deben al uso de este tipo de recursos. Además, si equiparamos este fenómeno con un ascenso del adorno, estaríamos asumiendo que el giro hacia lo estético no tiene más finalidad que la de agradar a los sentidos. Como señala Kant,

si tiene como intención inmediata el sentimiento del placer, llámese arte estético. Este es: o arte agradable, o bello. Es el primero cuando el fin es que el placer acompañe las representaciones como meras sensaciones; es el segundo cuando el fin es que el placer acompañe las representaciones como modos de conocimiento (2005, p. 260).

¿No existe, pues, la posibilidad de que la estetización responda a nuevas formas de conocer? ¿No supone el desvío hacia lo estético algo más que el mero halago de la mirada? Es evidente que existen multitud de ejemplos en los que la estetización no responde a otra razón que a la de aumentar el atractivo de la imagen para, así, incrementar su valor. Pero estos casos son, precisamente, los que quedan denostados rápidamente, tanto en el panorama de la información como en el ámbito de lo artístico. Hemos sido testigos de un gran número de ocasiones en las que la captura ha sido trabajada para lograr una mayor repercusión, sin que dichas decisiones estéticas aportasen nada a la imagen. Pensemos, por ejemplo, en los retratos con los que Klavs Bo Christensen pretendía documentar la realidad de un Haití devastado por el terremoto. Sus capturas (figura 92) fueron presentadas a un concurso y descalificadas rápidamente tras comparar el

## ¿Puede la guerra ser bella?

archivo RAW original con la imagen ofrecida por el fotógrafo para su valoración.



Figuras 90 y 91

*Teheran echoes*, Pietro Masturzo (2009)

*Sin título*, Andrej Isakovic (2016)



Figura 92

*Haiti Aftermath*, Klavs Bo Christensen (2010)

Imagen retocada / sin retocar

El original muestra la realidad del fotógrafo, su percepción del desastre. La captura adornada enfatiza innecesariamente su colorido, satura sus luces y sombras. Todos los elementos que proporcionan la información siguen estando presentes: vemos a la mujer en la estructura de lo que podríamos interpretar como su hogar, vemos la tierra encrespada donde, intuimos, debía haber un camino, vemos la ropa esparcida. Vemos el desorden y la pobreza. El artificio de la imagen no cambia esto, pero tampoco aporta nada. No facilita su comprensión, es más, la dificulta por saturación.

Las premisas que hemos observado en nuestra revisión del trabajo de Christensen se repiten en el segmento concreto de lo real que nos ocupa. La preocupación por el detalle, la sobresaturación de los colores y el esfuerzo por crear una atmósfera han mutado en constantes también en la fotografía de guerra. Si nos detenemos en la cobertura del conflicto en Afganistán, encontraremos varios casos que siguen patrones similares al detallado. La serie realizada por Damon Winter puede adscribirse a esta sección. Sus instantáneas, en las que el iPhone sustituye a la cámara tradicional, exhiben un viraje del color que recuerda al analizado previamente. Una de ellas nos remite a un instante de reposo de uno de los soldados: tumbado en el suelo, un joven fuma un cigarro (figura 93). Esta instantánea, que destaca por la quietud del instante que refleja, se nos presenta, sin embargo, *movida*, desenfocada. Winter utiliza un recurso que dota de fuerza a una imagen que, tal vez, habría pasado desapercibida si se hubiese presentado como un fragmento congelado más, y que, no en vano, recuerda a la captura de Hetherington (figura 114). Su estetización no acaba, sin embargo, en este punto: el filtro predeterminado que Hipstamatic otorga a la imagen deviene en un colorido saturado y antinatural.

La misma contienda ha sido narrada a través de otras instantáneas que también plantean la estetización de la imagen a través de su ornamentación. Guttenfelder, fotoperiodista estadounidense, recurrió, al igual que Winter, a su teléfono móvil para contar la guerra. En sus capturas no solo hace uso de una serie de filtros que alteran el colorido de lo real, sino que confiere a la imagen la estética propia de la cámara Polaroid para subrayar así la supuesta inmediatez de sus capturas (figura 94).

¿Puede la guerra ser bella?



Figuras 93 y 94

*Private Santiago taking a cigarette break after a firefight, Damon Winter (2010)*

*#USMC, David Guttenfelder (2011)*

Pero el ornato no tiene por qué vincularse siempre a la sobresaturación de color. La ausencia forzada de colorido también es un recurso estético, una forma de aderezo que, por norma general, se excusa en la consideración de que la supresión de todo pigmento ayuda a la atención a desvelar lo verdaderamente importante. Así lo considera, por ejemplo, Samuel Aranda, pero también el neoyorkino Víctor Blue, que retrató el conflicto afgano en un riguroso blanco y negro a pesar de ir equipado con una Canon 5D<sup>263</sup> (figura 95).



Figura 95

*Sin título, Víctor Blue (2010)*

En casos como los detallados, podemos entender la crítica del público y de los profesionales. Y comprendemos, asimismo, el problema moral que supone. Lo agradable, dirigido a deleitar la vista, puede llevar al olvido de la finalidad informativa de la fotografía. No solo eso: enfatiza el papel de la imagen como producto y nos devuelve a la idea de espectáculo. Entendemos, así, la crítica que lanza Jameson:

---

<sup>263</sup> Los ejemplos aquí citados parten de la lectura de Cambell, D. (17 de diciembre de 2010) The aesthetics of the war in Afghanistan, recuperado de <https://www.david-campbell.org/2010/12/17/aesthetics-of-war-in-afghanistan/>.



El retorno de lo Bello en lo posmoderno debe verse justamente como una dominante sistémica: una colonización de la realidad en general por formas espaciales y visuales, que es a la vez una mercantilización de esa misma realidad intensamente colonizada en una escala mundial (1991, p. 121).

Aunque aquí no hablemos de lo bello, a lo que hemos dado una dimensión más profunda que la mera seducción de los sentidos, el comentario de este pensador marxista puede aplicarse al estudio de la fotografía de guerra. En ocasiones, el artificio lleva al abandono de la función informativa de la imagen para centrarse en encantar a su público, sin procurar por ello una mejor comprensión del mensaje. Dado el sistema en el que vivimos, ¿no responde este gesto a una revalorización de la imagen como objeto, y no como documento? ¿No es una forma de capitalizar una realidad que, de otra manera, habría pasado desapercibida como imagen?

Surgen, así, los problemas morales que ya hemos planteado en multitud de ocasiones a lo largo de este texto. En este caso, la inmoralidad no está en los ojos del espectador, que se place en la contemplación de la imagen, sino en la acción del fotógrafo, que ha decidido embellecer el sufrimiento ajeno a fin de dotarlo de una mayor espectacularidad. En situaciones como esta, no podemos más que admitir que *no todo vale*. No es admisible criticar la estetización de la imagen por defecto, pero tampoco es viable la defensa de todos los ejemplos de este proceso que encontremos.

En sucesivos debates sobre ética y fotoperiodismo se repite la misma pregunta: ¿hasta dónde se permite la manipulación de la imagen? ¿Dónde pasa el retoque de ser inofensivo a infectar el documento? Para los férreos dictados del código deontológico del periodismo, la frontera insalvable es la de alterar la realidad que la cámara ha registrado. Cualquier modificación que elimine (o añada) un solo píxel o elemento será la causa del rechazo de

la imagen como documento. Sin embargo, las capturas con la que hemos ilustrado este apartado no se ajustarían a estos cánones<sup>264</sup>.

A la luz de lo argumentado previamente, la respuesta se encuentra en la identificación de la estetización con la categoría de lo agradable. Si la primera tiene como finalidad exclusiva complacer la demanda de lo sensible, la fruición de los sentidos; si su giro hacia lo bello, entendido a la manera de Jameson, responde a la espectacularización y no aporta nada al contenido de la imagen; entonces dicha estetización merece ser reprobada, máxime cuando el referente parte de una realidad doliente.

El ejemplo inicial al que hemos recurrido no ilustra una guerra, pero sirve como punto de partida para analizar una situación que se ha repetido en numerosas ocasiones. Hemos visto el mismo esquema reiterado prácticamente en cada entrega de los World Press Photo: la polémica saltó con Paul Hansen, y tiempo antes lo hizo con el retoque de Pietro Marturzo. Año tras año, los más críticos cuestionan los galardones por premiar imágenes cuya estetización acusa al agrado. Cada vez es más frecuente hallar estas fotografías también en la prensa. Su procesamiento va desde el que pasa más desapercibido, esto es, pasar a blanco y negro la imagen (reporteros como Samuel Aranda [figura 96] aseguran que este recurso no es más que su forma de trabajar<sup>265</sup>), hasta el más elaborado, en el que se

---

<sup>264</sup> La alteración de colores ni siquiera está contemplada como manipulación en la normativa de premios como World Press Photo. Bien es cierto que sus reglas no pretenden establecerse como universales, pero son indicativas de las demandas de la sociedad y de las corrientes de pensamiento más influyentes. Para profundizar en esta materia, se recomienda la lectura de World Press Photo. What counts as manipulation? Recuperado de <http://www.worldpressphoto.org/activities/photo-contest/verification-process/what-counts-as-manipulation>

<sup>265</sup> Declaraciones extraídas de la entrevista que concedió el fotógrafo al diario español *20 minutos*. Mateo, M. J. (26 de septiembre de 2012), 'Aranda defiende su reportaje en *The New York Times*': "Solo quería reflejar la crisis española", *20 minutos*. Recuperado de <http://www.20minutos.es/noticia/1599578/0/samuel-aranda/reportaje-hambre-espana/new-york-times>

recurre a los filtros de Instagram, como hace Phil Moore en sus retratos del Congo (figura 97).

No debemos caer, sin embargo, en la radicalización de esta idea. No todas las capturas pasadas al blanco y negro pecan de estetización injustificada, ni debemos criminalizar el uso de las herramientas que nos proporcionan los nuevos dispositivos para crear imágenes. La clave está en analizar si el uso de dichos valores estéticos tiene una función más allá de generar un placer estético superficial, más allá de asegurar el triunfo de la imagen como mercancía. Cabe destacar, a su vez, que, si bien todos los ejemplos que hemos dado se asocian a la edición de la imagen en su posproducción, también existen procesos, que refuerzan este agrado, que son previos a su paso por Photoshop. Recordemos la polémica que se generó en torno a las imágenes procedentes del Líbano, en las que juguetes prácticamente impolutos se dejaban ver entre las ruinas de los edificios (Reuters, figuras 98 y 99) Sin embargo, la mayoría de los casos que despiertan suspicacias en cuanto a su embellecimiento pertenecen a la categoría que hemos analizado, pues la adulteración de la escena se considera manipulación, y no estetización. Sin embargo, la elección del equipo suele pasar desapercibida.

Nos hemos detenido, en primer lugar, en la categoría más superficial del placer estético referenciado a lo bello. Se trata de aquella que se genera a partir de la suma de elementos cuya adición se debe netamente a complacer a su público. Lo bello no desarrolla, así, un papel práctico; no interfiere con el uso para el cual está pensado el objeto, pero tampoco aporta nada a dicha finalidad. Jameson considera que la vuelta a la belleza en la posmodernidad está ligada, precisamente, a este tipo de atractivo: un mérito insustancial, que no confiere valor al objeto en su función. No caeremos en el error, sin embargo, de presuponer una oquedad obligada a todo uso de la belleza que

¿Puede la guerra ser bella?



Figuras 96, 97, 98 y 99

*Libano*, Samuel Aranda, (2006)

*Sin título*, Phil Moore (2015)

*Libano*, Sharif Karim (2006)

*Libano*, Sharif Karim (2006)

no tenga un objetivo informativo en sí misma. El adorno, siempre y cuando no eclipse el testimonio, puede potenciar la función de este. Es el abuso de lo bello lo que debemos cuestionar<sup>266</sup>.

Jameson critica que la reaparición de lo bello no se debe a otra cosa que a las exigencias de la sociedad capitalista, que mercantiliza la imagen. Y, hasta cierto punto, tiene razón: la fotografía de guerra forma parte de la política y, en consecuencia, se ve influida por la espectacularización de esta. Abundaremos en esta cuestión a partir del análisis de la estetización de la política de Benjamin en capítulos posteriores. Sin embargo, el placer que provoca esta realidad sí que puede adscribirse a una cierta finalidad, si bien no es la suya propia: hace destacar la imagen, facilita su contemplación e incluso puede llegar a garantizar que quede adscrita a nuestra memoria. Bien es cierto que un buen reportaje visual no debería recurrir a lo bello para garantizar su efectividad y difusión, pero no es posible escapar de la

---

<sup>266</sup> *El abuso de la belleza* es, precisamente, el título de una de las obras de Arthur C. Danto (2003). En este texto, el crítico de arte plantea algunas cuestiones que tienen relación con el planteamiento que se ha desarrollado a lo largo de este trabajo. Según defiende el autor, entre la belleza natural y la belleza artística se encuentra un segmento al que denominará “Tercer Reino”. Este estrato, que está relacionado con la idea del embellecimiento, nos remite también al ornato:

La belleza del Tercer Reino es esa belleza que algo posee solo porque fue inducido a poseerla por medio de unas acciones cuyo objetivo era *embellecer*. Es el dominio del *embellecimiento*, en suma. En este reino, las cosas solo son bellas porque fueron embellecidas (2005, p. 114).

Podemos intuir cómo se aplica este espacio de lo bello a la fotografía de guerra: los retratos de la miseria solo serán bellos si la realidad que en ellos aparece ha sido, de alguna manera, embellecida. Para lograr ese *embellecimiento*, el autor optará por elementos que transformen la imagen. Sus decisiones serán del mismo cariz que las que Danto, partiendo de las descripciones de Hegel, atribuye a las preferencias de Helena de Troya: se eligen en función de una mejora (2005, p. 110). El hecho de que la belleza natural de la mujer fuese subrayada por sus elecciones en cuanto a vestuario y maquillaje se antoja similar a la enfatización de la belleza natural de una escena a través de distintos filtros o retoques.

Danto no es ajeno a la problemática moral que se suele asociar a este dominio, y asume que estas reticencias parten de que “los profesionales del Tercer Reino se empeñan casi invariablemente en modificar las apariencias de las cosas a fin de embellecerlas o hermosearlas sin que esos cambios penetren en lo que realmente las cosas son: «La belleza es solo superficial»” (2005, p. 114). En este sentido, el embellecimiento parece un ejercicio de frivolidad, algo contra lo que Danto argumenta, en un intento de desvincular este Tercer Reino de lo trivial.

hegemonía impuesta por el mercado: el fotoperiodismo también responde a las leyes de la oferta y la demanda. Ya que no se puede ir en contra de las reglas del juego impuestas por el sistema en el que nos encontramos, la única opción que nos queda es utilizar dicho código para superar sus limitaciones.

La utilización de recursos que podríamos considerar como *adornos* no se limita a lo evidente. La propia naturaleza de la fotografía *decora*, inevitablemente, la realidad de la que es testigo: le da un formato, una luz, un color, un encuadre, una profundidad de campo, un tiempo de exposición. El segundo tiempo de su procesamiento incide en este adorno, aportando la posibilidad de variar o enfatizar los colores, recortar la imagen u otorgar un mayor dramatismo a luces y sombras. El buen periodista es el que sabe equilibrar la balanza entre estas características y el contenido de la imagen para lograr un todo, sin que la forma se escinda del fondo y dificulte, así, su apreciación. El mejor periodista es aquel que no solo logra el equilibrio, sino que consigue que lo estético sirva de vehículo a lo informativo sin llegar a divorciar forma y contenido.

La estética del adorno suele ir de la mano de la manipulación. Para crear una imagen más atractiva, los fotógrafos recurren a numerosos recursos y artimañas, muchas de las cuales son objetivo de vituperios. A pesar de ello, tal y como hemos desarrollado, el medio fotográfico conlleva, necesariamente, la estetización de la realidad, lo cual supone, a su vez, una manipulación de la misma, ya sea de manera intencionada o desinteresadamente.

En alguna ocasión, se ha considerado adorno lo que no era tal. Recordemos cómo hemos argumentado que la fotografía es siempre testimonio, un *esto fue para mí*. Pero la cámara no siempre recoge la realidad tal y como la percibió su operador; son muchos los casos en los que los colores que

percibe el ojo no son los mismos que los que inmortaliza el aparato, o que el fotómetro ilumina zonas que habían pasado desapercibidas a la mirada. ¿Consideraremos adorno, entonces, retomar los valores de la percepción original?

La pregunta que se cierne sobre el uso del adorno no es otra que la que plantea sus límites. Sin embargo, no existe una frontera visible e insalvable: sus lindes son relativas, se encuentran en continua metamorfosis, lo que dificulta la posibilidad de establecer una norma. Generalmente se ha sopesado como punto de no retorno aquellos aderezos que conllevan la manipulación de la información contenida en la imagen. Los píxeles son la unidad de medida de esta categoría: si desaparecen, se cambian o multiplican, la imagen deja de ser considerada como Fotografía.

Estos preceptos, que podrían ser aceptados, a priori, sin cuestionamiento alguno, tienen, sin embargo, muchas carencias. La norma dicta que la unidad básica de la imagen puede modificarse tanto como se considere necesario, siempre y cuando se mantenga su posición original. Esto nos lleva a imágenes como la que nos ha servido de ejemplo en el análisis de la categoría de lo agradable (figura 91), pero también a casos en los que el uso de las herramientas *burning* y *dodging*, como sucedió en el caso de la tan comentada imagen de Paul Hansen (figura 48), es interpretado como falseamiento de la realidad. De otro lado, la eliminación de elementos de la representación está siempre penalizada. Poco importa que el código erradicado no aportase absolutamente nada a la captura: esta alteración se entiende como intolerable. En definitiva, el adorno está bien siempre y cuando no se altere nada de lo que la cámara captó en el instante en el que se expuso a los acontecimientos. Esta máxima se hace irrefutable si pensamos la fotografía como una cita textual de lo acaecido. Del mismo modo que el periodista entrecomilla una locución para indicar que dicho

enunciado fue pronunciado por otro y que ha sido reproducido por su mano sin ser sometido a ninguna variación, el reportero gráfico acota lo real sucedido a través de la cámara. La técnica fotográfica funciona a modo de comillas, y alterar lo retratado sería equiparable, en teoría, a presentar como cita textual una tergiversación.

Una cita textual no admite modificaciones. Si aquel que pronunció las palabras que son resaltadas por el periodista cometió algún error gramatical en la construcción de la frase, dicha equivocación quedará recogida. Imaginemos que quien merece ser mentado comete un queísmo: es obligación del redactor dejar la oración tal y como fue pronunciada, aunque sea consciente de que esta formulación no respeta las normas de la lengua española. Esto no significa que en un entrecomillado no sea posible la alteración de lo real, pues el simple hecho de destacar un enunciado sobre otros ya sugiere la implicación de una subjetividad –la del informador- que decide qué merece la pena subrayar. El cronista se encargará, además, de determinar dónde empezará y dónde acabará el destacado. Exactamente igual sucede con el fotoperiodismo. Se presupone que en la instantánea no habrá modificaciones de una realidad que, no obstante, ha sido seleccionada y acotada por una subjetividad.

Dicha teoría parte del precepto, ya cuestionado, de que *fotografiar* se debe identificar con ese fragmento de tiempo en el que el material fotosensible recoge la luz reflejada por los acontecimientos. Para los dogmáticos de este planteamiento, *estaría bien* recoger una colilla antes de apretar el disparador, pero va en contra del ideal de fotoperiodismo eliminar dicho elemento una vez que ha sido inmortalizado (porque adorno es también, no lo olvidemos, eliminar aquellos detalles que afeen la imagen). Sin embargo, dramatizar lo ocurrido a partir de contraste, nitidez y otras herramientas está completamente aceptado. El motivo por el cual se han impuesto estos



cánones tan estrictos y fútiles nos remite, una vez más, al registro mecánico de lo real como garante de la objetividad de lo fotográfico.

Si partimos de que el núcleo del fotoperiodismo no debe ser una neutralidad utópica, los motivos para defender las líneas divisorias en las que se cimienta la diferenciación entre uso y abuso del adorno caen por su propio peso. Las posibilidades del ornato no deberían estar adscritas a mantener la ilusión de objetividad, sino a mejorar la calidad de la información relativa a la captura. Si mantenemos esta máxima, la división entre lo permitido y lo no permitido es más sencilla: ¿está el adorno dirigido a mejorar la calidad de la información proporcionada? Si la respuesta es sí, no hay discusión posible.

El momento en el que la respuesta es negativa es cuando debemos analizar la motivación de este embellecimiento. Bien es cierto que no resulta sencillo diferenciar las prácticas que solo tienen por finalidad mejorar la toma para facilitar su venta de los ejercicios en los que la mejora del apartado estético de la captura se traduce en una mejor comprensión de la misma. Solo en los casos en los que el adorno entorpece el acceso a la información se evidencia esta problemática. Cuando el placer estético es la única finalidad del aderezo, entra en juego la cuestión moral. Embellecer una imagen extraída del horror de la guerra por el simple hecho de conseguir un producto atractivo debería ser objeto de censura. Es en este momento cuando aparece en escena, nuevamente, la mercantilización de la imagen como finalidad de lo bello entendido como ornato de la que hablaba Jameson. La fotografía, que nunca llega a desprenderse del todo de su origen referencial, se capitaliza y se une al resto de manifestaciones de la industria, ya sea la informativa o la cultural. Pero el remanente de lo real no desaparece, por lo que el dolor ajeno se acaba tornando objeto de consumo. No debemos equiparar esta ficción a la representada en otros muchos medios audiovisuales que, si bien la remiten a una realidad, la reconstruyen para

tornarla entretenimiento. La fotografía documental no debería compararse con estas manifestaciones. No sería coherente contrastar las fotografías que Robert Capa tomó durante el desembarco de Normandía con la reconstrucción que Spielberg hizo del día D para su película *Saving private Ryan* (1998). Ambas creaciones remiten a una misma verdad, pero de manera distinta. La no ficción de la primera secuencia del filme —que fue escenificada, además, a partir de las instantáneas de Friedmann<sup>267</sup>— no puede ponerse al mismo nivel que la realidad de la imagen fotográfica, por mucho que ambas pertenezcan al ámbito de la imagen<sup>268</sup>. Y esto se debe, una vez más, al noema del fotoperiodismo, unido a su código deontológico.

En definitiva, no todo embellecimiento de la fotografía (o de lo real fotografiado) debe estar unido a la controversia. Siempre que el adorno no sea un fin en sí mismo, sino que se conjugue en igualdad con la información, e incluso sirva de vehículo para una mejor comprensión de la escena, debería ser aceptado. Ahora bien, hemos de entender el adorno como vinculado a la categoría de lo agradable, y no a lo bello (de nuevo, si nos remitimos a la formulación kantiana). La finalidad del adorno es, como ya anticipamos, placer a los sentidos, y el placer se subsume, en consecuencia, a lo sensible, y se torna individual.

---

<sup>267</sup> Esta información fue desvelada como parte de un artículo del número 112 de la revista *Empire Magazine*. Es posible leer el texto íntegro en Nathan, I. (octubre de 1998). Classic Feature: The Making Of Saving Private Ryan, *Empire*, recuperado de <http://www.empireonline.com/movies/features/saving-private-ryan-classic-feature/>.

<sup>268</sup> Cuando hablamos de este desnivel no nos referimos al conocimiento que puede proporcionar la representación, sino a la diferencia que establece el hecho de que una instantánea parta directamente de lo real y otra lo reconstruya.

### 11.3 Lo bello como sinónimo de falsedad

La fotografía es siempre manipulación, y su esencia se compone tanto de su compromiso con lo real como de su vis estética. Pese a ello, tal y como recuerda Sontag en su texto *Ante el dolor de los demás* (2003), el fotoperiodismo –y la fotografía documental, en general- busca el testimonio al tiempo que se aleja lo máximo posible de lo artístico. Para la mayoría de la gente, según defiende la autora, aquello que vincula la fotografía con lo artístico es interpretado como insinceridad o estratagema. De esta manera, “las fotos de acontecimientos infernales parecen más auténticas cuando no tienen el aspecto que resulta de una iluminación y composición «adecuadas» (2006, p. 36).

La belleza en la fotografía de guerra se interpreta, por norma general, como manipulación, y ello, a su vez, como falsedad. Esta radicalización se basa en la simple idea de que un conflicto *no puede ni debe ser bello*. La batalla saca lo peor del ser humano. Deja huérfanos y mutilados. Arranca a los hijos de los brazos de sus madres y los lleva hacia una muerte segura. Muchos fallecen buscando una alternativa y, a los que sobreviven, el conflicto los deja sumidos en la desesperación. Los números de las bajas causadas por la guerra son difíciles de digerir. Libia: 4.700 rebeldes muertos, 2.100 desaparecidos<sup>269</sup>; Siria: 320.000<sup>270</sup> muertos y sumando; se estima que Boko Haram ha matado a más de 15.000<sup>271</sup> personas desde 2009, y que en los

---

<sup>269</sup> Cifras extraídas de Black, I. (8 de enero de 2013). Libyan revolution casualties lower than expected, says new government. *The Guardian*, recuperado de <http://www.theguardian.com/world/2013/jan/08/libyan-revolution-casualties-lower-expected-government>

<sup>270</sup> Datos proporcionados por The Syrian Observatory for Human Rights (9 de junio de 2015). 320,000 people killed since the beginning of the Syrian Revolution. Recuperado de <http://www.syriahr.com/en/2015/06/320000-people-killed-since-the-beginning-of-the-syrian-revolution/>

<sup>271</sup> Uhrmacher, K. (3 de abril de 2016). The brutal toll of Boko Haram's attacks on civilians, *The Washington Post*, recuperado de <https://www.washingtonpost.com/graphics/world/nigeria-boko-haram/>.

últimos años la guerra se ha cobrado las vidas de 26.270 civiles en Afganistán y 21.500 en Pakistán<sup>272</sup>. En este sentido, la idea de la guerra que se suele tener —aun edulcorada constantemente por la industria del entretenimiento— dista bastante de las tomas que se pueden encontrar en prensa a diario. La imagen testimonio debe mantenerse dentro de unos cánones muy concretos: no se aceptan imágenes truculentas ni fotografías que rocen lo artístico. En nuestro imaginario colectivo, la guerra *no puede ser bella*.

La fotografía de guerra está obligada a dar testimonio de lo real, pero de lo real que el espectador está dispuesto a asumir. Existen dos límites que no se suelen sobrepasar: lo explícito y lo bello. En lo que respecta a la primera frontera, la imagen debe superar la autocensura del fotógrafo, la censura del editor y, una vez que ha sido publicada, la censura del espectador. El primer filtro lo ejerce el fotógrafo en pos de mantener una cierta ética: existen fotografías que no se hacen, pero también hay imágenes que no deben ser vistas. Se argumenta contra ellas que su contenido tiene más que ver con lo obsceno que con lo informativo, pues aquellas imágenes que “exponen la violación de un cuerpo atractivo son, en alguna medida, pornográficas”<sup>273</sup>

---

<sup>272</sup>Crawford, N. C. (22 de mayo de 2015), War-related Death, Injury, and Displacement in Afghanistan and Pakistan 2001-2014, *Cost of war*, recuperado de <http://watson.brown.edu/costsofwar/files/cow/imce/papers/2015/War%20Related%20Casualties%20Afghanistan%20and%20Pakistan%202001-2014%20FIN.pdf>.

<sup>273</sup> La misma idea aparece en la reflexión que Fontcuberta realiza acerca de la imagen periodística:

Aunque puede suceder que la cámara nos defraude cuando no colme nuestras expectativas de verdad, el exceso de realismo hace que toda fotografía contenga una cierta cualidad pornográfica: provocación visual, mostración directa y abierta, cruda y procaz (2011, p. 8).

La pornografía de la violencia, tan relacionada con la fotografía de guerra, tiene su propio público, ávido de sufrimiento no estetizado. Denominamos así a aquellas imágenes en las que, como bien apunta Molinuevo, se muestra una realidad “que se resiste a ser ficcionalizada o, más bien, que no se permite sea ficcionalizada” (2014, p. 36). En el análisis que elabora en torno a *A serbian film* (Srđan Spasojević, 2010), el autor plantea que lo que se presenta es una violencia no sujeta a la estetización, que causa rechazo y no el deleite propio de lo sublime. Así, “se admite la violencia estetizada, que no hiera la sensibilidad,

(Sontag, 2003, p. 111). El fotoperiodista Christoph Bangert recogió estas imágenes autocensuradas en *War Porn* (2014), un libro que versa sobre la posibilidad de olvidar y la elección de recordar aquellos horrores que se silencian. Muestra aquellas verdades que sabemos que existen, pero no queremos ver. Como señala el propio fotógrafo, “la fotografía crea memorias para las personas. Si omitimos el horror y el terror del periodismo de guerra, entonces la gente no recuerda estos aspectos<sup>274</sup>”. Pese a la violencia de su contenido, muchas de estas imágenes son visualmente atractivas (figura 100). Cuando el entrevistador pregunta cómo es posible que exista una cierta belleza entre el horror, Bangert contesta: “Eso no quiere decir que creamos que lo que está pasando allí sea bueno. Mi trabajo es hacer buenas fotos porque nadie mira las malas fotografías<sup>275</sup>”.



Figura 100

*War porn*, Christoph Bangert, 2014

---

aunque sea fuerte, pero no se admite la mostración desestetizada de la violencia” (2014, p. 38).

<sup>274</sup> “Photography creates memories for people. When we leave out the horror and the terror from war reporting, then people don’t remember these aspects”. Traducción propia. Griebel, M. (17 de junio de 2014). War Porn' book shows what few dare to see. *Die Welle*. Recuperado de <http://www.dw.com/en/war-porn-book-shows-what-few-dare-to-see/a-17710212>.

<sup>275</sup> “That doesn’t mean that we think what’s happening there is good. My job is taking good pictures because no one looks at bad pictures”, traducción propia. Griebel, M. (17 de junio de 2014). War Porn' book shows what few dare to see. *Die Welle*. Recuperado de <http://www.dw.com/en/war-porn-book-shows-what-few-dare-to-see/a-17710212>.

En el lado opuesto encontramos aquellas capturas que son *demasiado* bellas. A estas se les puede aplicar el mismo precepto que defiende Bangert sobre sus imágenes: que puedan ser consideradas bellas no implica que lo que está ocurriendo en ellas sea bueno. La identificación de lo bello con lo bueno proviene del pensamiento griego, como especificaremos más adelante, de cuya influencia aún quedan algunas trazas. Probablemente se deba a la tradición cristiana, que transformó lo bueno y bello en la visión del paraíso mientras que relegó lo feo y lo horroroso a las visiones del infierno, a ser sinónimos del mal. Así pues, la guerra *no debe ser bella* porque *no es buena*: las representaciones de sus horrores deben ser, igualmente, terribles. Sin embargo, este argumento es una simplificación demasiado evidente. La guerra es compleja, y complejas serán sus representaciones.

Tratar de mostrar la guerra sin plantear esta dificultad es, en cierto modo, alejarse de la verdad. Luc Delahaye hace referencia a este planteamiento cuando señala:

Es simplemente cierto que en Afganistán hay paisajes hermosos donde también hay muerte. ¿No mostrar esta complejidad? Los reporteros de prensa ven el paisaje afgano, pero no lo muestran, no se les pide que lo hagan. Todos mis esfuerzos han ido dirigidos a ser lo más neutral posible, adentrarme tanto como fuera posible y permitir a la imagen volver al misterio de la realidad <sup>276</sup>.

Belleza y horror conviven en la realidad de una guerra, pero a los reporteros no se les pide que documenten esta verdad. La prensa precisa de imágenes

---

<sup>276</sup> “It is just true that there are beautiful landscapes in Afghanistan where there is also death. To not show this complexity? Reporters in the press see the Afghan landscape but they don’t show it, they are not asked to. All my efforts have been to be as neutral as possible, and to take in as much as possible, and allow an image to return to the mystery of reality. Sullivan, E. The Real Thing: Photographer Luc Delahaye. *Art.net*. Recuperada de <http://www.artnet.com/magazine/features/sullivan/sullivan4-10-03.asp>.

certeras, que de un solo golpe de vista narren la historia completa, que sean sencillas de interpretar. Al fotoperiodista se le demanda la creación de símbolos de un suceso<sup>277</sup>. La demanda de imágenes icónicas deriva en la repetición de ciertos clichés, que analizaremos más adelante. La belleza de la guerra no es uno de ellos.

Como apunta Delahaye, existen realidades hermosas dentro del horror. No obstante, su lugar no está en las páginas de prensa, en las que el lector busca un tipo de instantánea más sencilla, que no demande demasiado tiempo para ser interpretada. Tal vez sea este el motivo por el que aquellos que tratan de profundizar en lo real acaban abandonando el periodismo para buscar otros contextos en los que se fomente una reflexión más pausada.

Entre ambos cabos encontramos las imágenes más comunes en la fotografía de guerra entendida como testimonio, aquellas que se publican a diario en los medios de información. Como apuntábamos a través de Sontag, es a estas capturas a las que se mira con recelo cuando aparece el más ligero atisbo de intenciones artísticas. Las premisas del arte no van necesariamente ligadas a lo bello, de tal manera que la acentuación de los valores estéticos puede estar enfocada a causar en el espectador experiencias de naturaleza diversa, ya sean placer o tristeza, deleite o compasión. En cualquier caso, la vinculación de lo artístico va de la mano del refuerzo de sus características estéticas.

¿Cómo afecta el fenómeno de la estetización a la fotografía? ¿Por qué lo estético se relaciona con la falsedad? Para contestar a estas preguntas debemos retomar aquello que dota a la fotografía de su supuesta veracidad documental. Recordemos que lo que hace especial a la imagen fotográfica,

---

<sup>277</sup> Esta idea ha sido señalada por Fred Richtin en *Bending the Frame: Photojournalism, Documentary, and the Citizen* (2013). “They must attempt (...) to create documents that are somehow emblematic (...). As a result, the images they produce can seem impersonal, or borrowed from iconographies used by others in very different situations” (p. 10).

lo que la diferencia del resto de representaciones, es su supuesta relación directa con lo real. Para que esta consonancia sea efectiva, el proceso fotográfico debe conservar la objetividad que se le presupone. El fotógrafo debe limitarse, pues, a presionar el disparador, dejando que sea la luz la que dibuje lo real a través de la cámara, sin que él participe en ningún momento de este proceso. El reportero gráfico ideal es, por lo tanto, aquel que permanece ausente de su propia captura.

Como hemos señalado antes, esta supuesta objetividad no implica la no existencia de elementos estéticos en la imagen. Sin embargo, mientras la balanza se mantenga equilibrada y lo estético pase desapercibido, tan mutado como la presencia de su autor, la imagen podrá ser percibida fácilmente como documento, lo cual no implica, por otra parte, que no exista manipulación. Sin embargo, el instante en el que se potencian las virtudes estéticas de la imagen es el mismo en el que se rompe la ilusión de la objetividad. En el momento en el que se hace evidente que existe una figura detrás de la cámara que crea un producto, aunque lo haga de la manera más neutral posible, sugiere la posibilidad de que la imagen no mantenga ese vínculo con la realidad que se le atribuye por defecto. Así, el paso de la objetividad al reconocimiento de una subjetividad hace que la fotografía pierda aquella particularidad que la lleva a ser interpretada como verdadera, a gozar de unas características epistemológicas y fenomenológicas distintas a cualquier otra forma de representación.

La belleza de una imagen delata al fotógrafo. Hace que el proceso fotográfico deje de ser mero registro mecánico para introducir la posibilidad de creación en la producción de la fotografía. La forma en la que se presenta lo real, es decir, lo real objetivado, nubla la percepción del contenido, entendido este como lo real fotografiado. Es más: la incidencia en lo estético es la que hace que aparezca esta dicotomía, por obsoleta que se



antoje. Una forma bella para un contenido doliente hace saltar todas las alarmas y lleva al rechazo de la imagen. Sontag aludía a esta interpretación de lo estético como falsedad al argumentar que “al volar bajo, en sentido artístico, se cree que en tales fotos hay menos manipulación” (2003, 37).

El mismo argumento puede aplicarse a la inversa: una mala fotografía tiene más posibilidades de ser interpretada como verdadera que una imagen bella. Culturalmente, dichas instantáneas son entendidas como tal, al tiempo que se relacionan con la época en la que la manipulación no era tan constante. Esto supone que a muchos fotógrafos les resulta más rentable, en lo que a veracidad se refiere, trabajar con una estética prefijada en la que se opte deliberadamente por no mejorar las imágenes o por utilizar efectos propios de una *mala* foto. Desenfoques, sujetos retratados a una velocidad más baja de la necesaria para congelar el instante, capturas a baja resolución...

No es un recurso frecuente, pero tampoco es difícil encontrar ejemplos (figura 101). La imagen nos muestra a unos niños jugando en los campos de refugiados para palestinos. Se puede observar cómo el objeto principal de la imagen, aquello que está enfocado, se presenta con una ligera subexposición, mientras que la zona exterior y posterior aparece sobreexpuesta. La captura podría haber sido *mejor* a un nivel estético si se hubiese iluminado artificialmente el elemento principal de la misma, pero eso supondría falsificar un contraste que resulta evidente, lo cual daría lugar a críticas sobre su manipulación.

Quizás el ejemplo más evidente de esta estética es la fotografía ganadora del World Press Photo de 2016 (figura 102). El fotógrafo Warren Richardson fue premiado por su retrato del instante en el que dos adultos pasaban a un bebé entre la alambrada que separa Serbia de Hungría. La toma podría haber sido descartada con facilidad por cualquier editor: las figuras aparecen borrosas y la acción es algo confusa. La falta de luz hace que se desdibujen

los contornos de las siluetas y, al mismo tiempo, evidencia el pixelado que conforma la escena. Observamos, además, cómo la imagen ha sido virada al blanco y negro, algo bastante frecuente en las tomas realizadas con una iluminación pobre. A pesar de ser una captura elaborada con un equipo profesional (Canon EOS 5D Mark II), los defectos técnicos de la imagen podrían hacerla pasar por una captura realizada con la cámara de un teléfono móvil. Como mínimo, transmite la sensación de inmediatez, de un instante decisivo que no permitió al reportero calibrar los ajustes de su cámara para conseguir una instantánea más estética.

La idea de inmediatez y la supuesta veracidad que otorga a la imagen están detrás del éxito que ha tenido el periodismo ciudadano, especialmente en aquellos lugares a los que no llega la prensa extranjera. Muchas de estas fotografías son, directamente, capturas de pantalla de vídeos subidos por aquellos que son partícipes de la realidad que documentan. Así ocurre, por ejemplo, en una de las imágenes que el diario *The Guardian* eligió para ilustrar las primeras protestas en Homs, Siria (figura 103). En esta toma, extraída de Youtube, se repiten las características que apreciábamos en la captura de Richardson. La imagen está tomada desde *dentro* de la protesta con un equipo técnico que, si bien no es capaz de generar una toma nítida, sí que nos traslada a una idea de inmediatez que transmite cierta confianza en que lo que vemos *fue*.

La identificación de la belleza como falsedad ha afectado al fotoperiodismo más de lo que podría parecer en un análisis superficial. La inclinación a relacionar imágenes profundamente imperfectas con la ausencia de manipulación ha sido uno de los factores determinantes para que el periodismo ciudadano se haya hecho un hueco en la información profesional, amén, por supuesto, del componente económico.

¿Puede la guerra ser bella?



Figuras 101, 102 y 103

*Palestina*, Nir Elias (2015)

*A man passes a baby through the fence at the Hungarian-Serbian border*, Warren

Richardson (2015)

*Sin título*, YouTube/AFP/Getty Images (2011)

Una de las principales características de nuestra época es que, a día de hoy, la mayoría de la gente tiene acceso a una cámara. Ya sea una réflex semiprofesional o el dispositivo integrado en un teléfono móvil, prácticamente la totalidad de la ciudadanía de los países desarrollados tienen la posibilidad de registrar aquello que les rodea. No solo eso: también gozan de la ocasión de compartir el contenido generado a través de Internet. Incluso allá donde las redes sociales estén censuradas, una persona puede compartir sus instantáneas con el mundo gracias a las alternativas que puede encontrar en la propia Red<sup>278</sup>. Sus imágenes no tienen, a priori, por qué respetar ningún canon ético o estético, pues no son tomadas como parte de una actividad laboral. No existe, en principio, un interés en realizar buenas capturas, sino que se mantiene la premisa inicial de la fotografía: permanecer lo más cercana posible a lo que muestra.

Ante estas imágenes existen pocas dudas sobre manipulación. Al menos en lo relacionado a la manipulación del objeto, pues se presupone que son fieles a lo que el ciudadano vio, de manera que escapa a la censura impuesta por la política y el mercado. Esto no supone, obviamente, que las imágenes procedentes del periodismo ciudadano sean más verdaderas que las realizadas por un profesional, sino que se les presupone una cierta veracidad al no estar ligadas a otro fin que no sea el testimonial. Huelga decir que existen multitud de casos de manipulación en este tipo de capturas, posibilidad sobre la que ya hemos reflexionado en el apartado anterior.

La fotografía ciudadana, que fue rechazada fuertemente por los profesionales de la información, ha ido escalando puestos hasta ocupar un lugar privilegiado. Movimientos como el 15M en España o los jóvenes del Parque Gezi en Turquía se valieron de los recursos que les proporcionaba

---

<sup>278</sup> Véase por ejemplo la web *How to bypass Internet censorship*, <http://en.flossmanuals.net/bypassing-censorship/>.

la tecnología para crear su propio archivo fotográfico sobre el evento. En los primeros días de la Guerra de Siria, cuando las fronteras permanecían cerradas para la prensa y todavía no había profesionales informando sobre el terreno (más allá de la propia prensa siria), los testimonios de aquellos que vivían los conflictos en primera persona fueron esenciales para narrar esos instantes. Esto se puede extender a casos menos conflictivos: antes de que la prensa llegue al lugar de los hechos, alguien ya habrá publicado una instantánea de los mismos en su cuenta de Twitter.

En un modelo de periodismo que prima la inmediatez, la participación ciudadana se ha vuelto indispensable. Tanto es así que muchas cabeceras prefieren ilustrar sus textos con imágenes amablemente cedidas por sus autores (casi nunca remuneradas) que enviar a un responsable que cubra el evento. Frente a esta competencia, los fotoperiodistas profesionales parecen haber optado, precisamente, por hacer *mejores* fotografías. Su dominio de lo fotográfico y su capacidad para contar historias, que utilizan como elementos diferenciadores, son precisamente los que ensombrecen la veracidad de la imagen debido a la falsa premisa de la objetividad fotográfica.

Para resumir, el principal conflicto entre la fotografía profesional y la *amateur* dentro del ámbito de la información se basa, precisamente, en los valores estéticos. Mientras que a los profesionales se los examina con lupa en busca de cualquier posible inclusión de subjetividad, a los aficionados no se les exige esta imparcialidad, pues se presupone que muestran aquello de lo que fueron testigos sin modificación alguna, lo cual fortalece su supuesto valor testimonial. Sin embargo, tal y como hemos visto previamente, la alteración de lo fotografiado no es la única forma posible de manipulación. Aquellos que identifican el periodismo ciudadano con garantía de veracidad

olvidan que también es posible manipular el mensaje y el contexto, falsificaciones que no dependen de los valores estéticos de la imagen.

En cualquier caso, la sinonimia forzada entre belleza y falsedad parte de un precepto erróneo: la objetividad de lo fotográfico. Ya hemos demostrado que fotografiar implica necesariamente crear una nueva realidad, por mucho que esta parta de elementos que le son dados por lo real. La fotografía no deja de ser, en este sentido, una representación y, como tal, depende de la subjetividad que le da origen, pero también de aquella que la interpreta. Plantear la definición del ideal fotográfico a partir de una ilusión de subjetividad supone errar en los mismos fundamentos de la descripción.

Anticipar la implicación del autor en la construcción de lo fotográfico no supone, sin embargo, negar su especial vinculación con lo real. La clave está en plantear la fotografía documental no como objetiva, sino como neutral, y no como la Verdad, sino como verdadera, en tanto en cuanto alguien lo vio así. La separación abrupta entre documento y estética es artificial, del mismo modo que lo es establecer un abismo entre la percepción de lo representado y la forma en la que esto se muestra.



## 12. Deleitarse en el horror: lo sublime en la fotografía de guerra

La categoría de lo bello, que ya hemos analizado, se relaciona con el placer derivado de emociones positivas. Sin embargo, no toda experiencia grata emana de estas vivencias: existe la posibilidad de deleitarse en la contemplación de fenómenos que, en determinadas condiciones, causarían en su público horror y rechazo. Cuando el placer estético se traslada a los límites de la razón, emerge la experiencia de lo sublime<sup>279</sup>.

---

<sup>279</sup> Las primeras aproximaciones a la idea de lo sublime tuvieron lugar en el mundo clásico. La fecha exacta y la rúbrica de aquel que estuvo detrás de estas consideraciones iniciales son desconocidas, aunque generalmente se considera que el texto vio la luz alrededor del siglo I de nuestra era y es atribuido a la pluma de Pseudo Longino. *Sobre lo sublime* (Περὶ ὑψους *Peri hypsous*) es un análisis sobre los efectos de la buena oratoria. Esta pieza, la primera que conocemos acerca de la categoría que estudiamos, destaca por dar prioridad a la experiencia subjetiva del juicio estético sin que esto suponga, de otra parte, la supresión de su dimensión objetiva. La experiencia de lo sublime es planteada como una vivencia de carácter cuasi religioso: “El estilo sublime no lleva al auditorio a la persuasión, sino al éxtasis”, señala el autor (2011, p. 75). El goce de lo sublime excede, así, el plano físico, no nos remite al mero deleite de los sentidos, sino que trasciende a una dimensión distinta, más profunda, propia no de las manifestaciones sensibles, sino del fundamento mismo de las cosas.

Longino considera, además, que lo sublime no podrá partir nunca de las apariencias, pues su naturaleza se inicia en la esencia de las cosas, aquello de lo que parten dichas apariencias. Se trata, así, de una categoría que es universal, que se vincula con aquello que es común a la humanidad, capaz de elevar a toda persona a un estado que excede el gusto particular y las consideraciones subjetivas. Según el pensador, existen cinco elementos que son fuente de sublimidad. De una parte, se encuentran los grandes pensamientos; de otra, las emociones intensas. El resto de sus consideraciones se vinculan con el discurso: despertarán la experiencia de lo sublime algunas figuras retóricas, una noble dicción y un correcto uso de la palabra. Estas realidades son capaces de llevar a aquel que las contempla hacia los vértices de la racionalidad y causarle incluso una cierta alienación, que se remite a la identificación con el proceso del artista, al mismo tiempo que provoca una profunda emoción, en la que placer y la exaltación van de la mano. La sublimidad está, además, vinculada con el campo de la ética. La buena literatura, considera el autor, puede modelar el alma de aquel que se expone a ella. Es esta grandeza de espíritu la que, a su vez, es capaz de crear obras sublimes que eleven a otros. Dicha vivencia no está limitada a la apreciación de lo bello, sino que se evidencia en las experiencias de desconcierto, maravilla e incluso



Los lazos que unen esta esfera de lo estético con la fotografía de guerra son evidentes. La naturaleza de las representaciones que analizamos se vincula, por norma general, a esta categoría, pues la crudeza de su contenido impide relacionarlas directamente con la Belleza. Incluso la guerra puede mecernos hacia dicho sentir, tal y como considera Kant en la *Crítica del Juicio*:

La guerra misma, cuando es llevada en un orden y respeto sagrado de los derechos ciudadanos, tiene algo de sublime en sí, y, al mismo tiempo, hace tanto más sublime el modo de pensar del pueblo que lleva de esta manera cuanto mayores son los peligros que ha arrostrado y en ellos se ha podido afirmar valeroso (2005, p. 206).

Se hace evidente, en este punto, por qué se suele vincular la fotografía de guerra no a lo bello, sino a lo sublime<sup>280</sup>. La representación del horror puede llevar a cierto placer si evidencia el enfrentamiento y superación de las limitaciones de las que somos esclavos por naturaleza. Cada uno de los bandos de una contienda hallará cierto placer en la representación de su lucha. Es coherente, así, que los estadounidenses disfruten en la visualización de sus tropas tomando terrenos que previamente pertenecían

---

miedo. El manuscrito de Longino pasó desapercibido durante largo tiempo. Muchos fueron los pensadores que lo ignoraron hasta que, en pleno siglo XVI, Francesco Robortello lo recuperó, aunque su impacto no se hizo notar hasta el siglo XVII, cuando Boileau tradujo su contenido al francés. A partir de este instante, lo sublime comienza a cobrar relevancia.

<sup>280</sup> En *American Technological Sublime* (Nye, 1994) se plantea la relación entre algunas manifestaciones del conflicto y la experiencia de lo sublime. Si bien no profundiza en el placer que pueda derivarse de la contemplación de una representación de los eventos que sí considera relacionados con esta categoría, este libro, al que volveremos más adelante, sirve como base para entender los nexos que unen lo sublime y la fotografía de guerra. Esta vinculación se hace evidente en varios textos, entre los que cabe mencionar Debrix, F. (2006). *The sublime Spectatorship of War: The Erasure of the Event in America's Politics of Terror and Aesthetics of Violence*; y James, S.; (2008). *Making an Ugly World Beautiful: Morality and Aesthetics in the Aftermath*, en Stallabrass, J. (Ed.) *Memory of Fire: The War of Images and Images of War* (pp. 12-15) Brighton, Photoworks, entre otros. También se da el caso de fotógrafos que reclaman que su obra sea percibida en la lógica de lo sublime, como sucede con el trabajo de Simon Norfolk, sobre el que hablaremos más adelante.

a la barbarie, la cual, según ellos, será superada por la razón en la instalación de un modelo democrático bajo su tutela.

No obstante, no debemos asumir que toda experiencia de la fotografía de guerra será, necesariamente, sublime. Ya hemos contemplado la posibilidad de deleitarnos en la belleza de determinadas imágenes, aun cuando las escenas a las que remiten suelen vincularse a sensaciones negativas. Bien es cierto que la mayoría de las experiencias que proporcionan las fotografías que estamos abordando se subsumen sin problemas en esta segunda categoría, pero no por ello debemos menospreciar la complejidad de la realidad de un conflicto, que proporciona escenas suficientes como para colmar ambas vertientes del placer estético. También en la contienda existen momentos de exquisita belleza, que no deben ser obviados simplemente porque no se ajusten a ideas prefabricadas de lo que *debe ser* una lid. Sin embargo, es sencillo ver cómo este *embellecimiento* se adscribe al ámbito de ese *horror delicioso* que representa lo sublime. El simple hecho de que las imágenes partan de una realidad como la que estamos considerando para esta investigación hace que el placer estético en la experiencia de la fotografía de guerra dependa, en gran medida, de esta categoría.

Los mejores ejemplos de fotoperiodismo no solo muestran una destreza técnica envidiable, sino que también apuntan, directamente, a la emoción. Son imágenes que transmiten, entre otros afectos, soledad, desesperación, tristeza. Imágenes que no se limitan a documentar mecánicamente lo que fue, sino que consiguen contagiar la conmoción, la inquietud, el terror. Sin embargo, y aunque sean terribles, en su contemplación encontramos algún tipo de sosiego, una admiración que nos traslada, como espectadores, al disfrute. Volvemos, así, al oxímoron que planteaba Edmund Burke<sup>281</sup>.

---

<sup>281</sup> Edmund Burke, que pasaría a la posteridad por sus textos políticos, realizó un aporte de un valor incalculable en su juventud. Redactada en 1748, su *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* no fue publicada hasta 1757. En ella se

Recordemos que el pensador parte de la base de que toda la humanidad está igualada por los sentidos, que todos sentimos y percibimos lo mismo, aun con ligeras variaciones que no interfieren en la universalidad de este hecho. Aquel que discrepe con la norma es considerado un enfermo o un degenerado. El gusto es el mismo en todos: “El placer de todos los sentidos, de la vista, e incluso del gusto, que es el más ambiguo de todos, es el mismo en todos los hombres” (1997, p. 11). Su propuesta vuelve a vincular la imaginación con el placer, lo que relega la dicha de la reflexión a un nivel inferior, de menor intensidad. Considera, además, que placer y dolor son

---

deja ver la marcada influencia que Addison tuvo en el pensamiento del joven Burke. Ávido lector de su trabajo, el dublinés optó por mantener el enfoque empirista, lo que dio lugar a un texto que ha sido considerado por muchos como superficial, pero cuya repercusión influirá a grandes hombres como Immanuel Kant o Henry Füssly.

Recordemos que Addison profundiza en la experiencia de lo sublime en su *Essay on the pleasures of the imagination*, una recopilación de las reflexiones sobre estética que publicó en *The Spectator*, la revista que codirigía con su amigo Richard Steele, en el verano de 1712. Sus líneas tenían como finalidad, además de remarcar la importancia de la imaginación en la experiencia artística, establecer una diferenciación clara entre la belleza y lo sublime. Los placeres del gusto, dirá Addison, son los placeres de la imaginación. Distinguirá entre dos tipos de placeres: los primarios, que partirán de la experiencia directa de la naturaleza, de la presencia material de los objetos; y los secundarios, que se formulan en torno al recuerdo o lo ilusorio en la ausencia física de lo que provoca dicho placer. Sería interesante trasladar esta distinción a lo fotográfico, dada su particular relación con lo real.

Según dicta el autor, los placeres integrantes de la primera categoría que identifica se dividen, a su vez, en tres grupos. Así, detalla aquellos que proceden de la grandeza (*greatness*), los que se asocian a la novedad (*novelty*) y, finalmente, aquellos que parten de la belleza. Es a este primer estrato al que debemos vincular la apreciación placentera de lo sublime. La novedad abrirá la puerta a un nuevo tipo de placer, aquel relacionado con lo poco común, que más adelante será nombrado como *pintoresco*, y dejará paso libre a la apreciación positiva de lo imperfecto y lo monstruoso.

Los placeres secundarios interesan a Addison porque en ellos está contenida la experiencia perceptiva de las obras de arte. A partir de la representación accedemos a las imágenes mentales que portamos acerca de los tres elementos ya distinguidos previamente: la grandeza, la novedad y la belleza. Ahora bien, sabemos que nuestro interés por la representación artística no se ve saciado en la experiencia que tenemos de los elementos representados, sino también en la propia representación. A fin de superar esta deficiencia, Addison introduce un nuevo tipo de placer, que será relativo a la acción de la mente y se basa en la comparación entre las ideas propias de los placeres primarios y las vinculadas a los secundarios. Addison también dedica un apartado a reflexionar sobre cómo aquellos elementos desagradables en su apreciación directa pueden satisfacer al gusto en su representación. En estos casos, remarca, la posibilidad del placer se encuentra en el contraste entre el rechazo que provoca la escena representada y la agradable experiencia que nos proporciona su apreciación.

cosas bien diferenciadas, que no se definen por oposición, lo cual permite la inclusión de la indiferencia como respuesta a determinados fenómenos. Así, erradicar el padecer no es equiparable con alcanzar un estado de fruición, y el cese del goce no nos deriva a una realidad doliente, sino a la más sencilla indiferencia. Por este motivo, Burke establece una diferenciación entre el placer positivo y el placer vinculado a una amenaza que cesa, un placer relativo al que denominará *deleite*, concepto que estará trenzado con su definición de lo sublime.

Situaciones como aquellas que nos ponen en peligro o nos causan aflicción son las que producen en nosotros las vivencias más potentes, según considera Burke, y estas están ligadas al sentimiento de autopreservación. La muerte o, mejor dicho, el miedo a la Parca es el que provoca en nosotros el efecto más intenso; es lo sublime relacionado con el instinto de conservación llevado a su límite. Este terror roza la irracionalidad, no se puede contener en términos de sensatez. ¿Qué provoca, entonces, el deleite de lo sublime? Para el autor está claro:

Todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas del dolor y peligro, es decir, todo lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles, o actúa de manera análoga al terror, es una fuente de lo sublime; esto es, produce la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir (1987, p. 29).

Conseguir este efecto en el público no es tarea fácil. Menos cuando la exhibición explícita de las llagas de la guerra puede llevar a que el espectador aparte la mirada, herido en su sensibilidad. Hay verdades que el espectador *no quiere* ver. Y como la prensa se debe a su público, hay imágenes que no se muestran. En ocasiones se prohíbe al reportero que desvele su existencia, pues nunca debemos olvidar que los intereses políticos juegan un papel relevante. En otras, el propio fotógrafo se censura, incapaz de cosificar el

dolor que presencia. La mayoría de las veces, son los editores los que deciden qué capturas se muestran y cuáles no. La imagen de portada debe ser informativa, sí, pero también atractiva, pues no deja de ser la cara visible de un producto, un factor determinante para la venta del formato físico de la noticia. En la Web ocurre lo mismo: una instantánea demasiado punzante puede provocar el cierre inmediato de la ventana que la contenía. Las imágenes más dolientes, aquellas que han hecho en multitud de ocasiones que se vincule la fotografía con la pornografía, no producen más que rechazo, algo que es contraproducente. Para que la fotografía cumpla con su cometido –esto es, para que transmita una información–, debe ser vista. El público debe ser capaz de sostener la mirada a las atrocidades que el fotógrafo señala. Solo en ocasiones puntuales, cuando el valor documental de la imagen es muy alto, la prensa accede a llevar en primera página escenas *demasiado* horribles. Esta decisión repercute, por norma general, en una avalancha de correos dirigidos al defensor del lector, en los que se argumenta sobre la impertinencia de dicha decisión<sup>282</sup>.

---

<sup>282</sup> Cuando el diario español *El País* llevó en portada de todas sus ediciones la imagen demacrada de un Gadafi difunto, las reacciones no se hicieron esperar. Muchos tacharon de sensacionalista y morbosa esta actuación. Otros reflexionaron sobre cómo se había convertido en víctima al que había sido el mayor enemigo de las libertades apenas unas horas antes de la aparición del vídeo que muestra los últimos instantes de vida del dictador. Milagros Pérez Oliva, defensora del lector de dicha publicación, redactó una tribuna en la que consideraba la decisión tomada por *El País*. Cita, en su texto, a Ricardo Gutiérrez, redactor jefe de fotografía: “El valor informativo prevalece sobre el dramatismo del caso”. Pérez Oliva considera entonces que

los editores de los diarios mencionados coincidieron en que el valor informativo de la imagen justificaba su publicación. Pero no todos la colocaron en portada y no todos le dieron el mismo tratamiento. De lo cual se deduce que la frontera del sensacionalismo se sitúa, en estos casos, en la medida, en los matices. Varios de estos diarios han aplicado en este caso un criterio implícito: que el lector no se encuentre por sorpresa con una imagen tan desagradable, pero que pueda acceder a ella si quiere verla.

La solución que se ha dado a esta problemática ha sido, precisamente, dejar al espectador decidir si quiere ver la imagen. Hoy en día, capturas similares se presentan con una advertencia, con la que el lector debe interactuar si quiere acceder a ellas. Pérez Oliva, M. (23 de octubre de 2011). Las ténues fronteras del sensacionalismo. *El País*. Recuperado de [http://elpais.com/diario/2011/10/23/opinion/1319320805\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2011/10/23/opinion/1319320805_850215.html)

Al reportero se le demanda, por lo tanto, que informe, pero sin mostrar demasiado. Que fotografíe sin cosificar al retratado. Que cree una imagen que atraiga al público en lugar de repelerlo. Y, al mismo tiempo, al fotógrafo se le exige mantener la ética, hacer su trabajo; esto es, desvelar los horrores de la guerra, pero sin que ello suponga perpetuar el tormento de aquellos a los que retrata. Estas condiciones repercuten en una manera distinta de entender la fotografía de conflicto, en la que el valor informativo es importante, sí, pero disuelto en una captura que no solo no sea lesiva, sino que, además, llame la atención de su público.

Estos hechos han derivado en una cierta estética de la fotografía de guerra, fórmulas que se repiten constantemente y cuya finalidad no es otra que apelar al sentimiento del espectador. El fotógrafo de guerra se plantea la necesidad de representar el horror de tal manera que sea respetuoso para con el representado –lo cual se traduce, generalmente, en buscar la empatía del espectador- y, a la vez, atractivo para su público. Emerge, así, esa búsqueda de un *horror delicioso*, lo cual nos remite, una vez más, al ámbito de lo sublime.

Pero ¿cuáles son estos recursos que se repiten? ¿Qué elementos son los que nos derivan a esta experiencia de lo sublime? Para empezar, recalcaremos una vez más la idea de que la fotografía establece la distancia necesaria para placernos en representaciones de realidades que, contempladas en su propio espacio y tiempo, no causarían en nosotros goce alguno. Si bien el deleite relacionado con lo sublime es mucho más fuerte que el placer (tanto que Burke lo considera la emoción más potente que podemos experimentar), es necesario contemplar aquello que puede herirnos desde la distancia correcta, esa en la que lo que percibimos no puede, de facto, causarnos ningún mal. Y es que “cuando el peligro o el dolor acosan demasiado, no pueden dar ningún deleite, y son sencillamente terribles; pero, a ciertas

distancias y con ligeras modificaciones, pueden ser y son deliciosos” (1987, p. 29).

Son estas ideas de Burke las que hacen sencillo asociar la experiencia estética placentera en la percepción de la fotografía de guerra a lo sublime. Precisamente porque las imágenes nos trasladan a una realidad en la que el dolor es una constante, pero lo hacen sin ponernos en peligro, sin introducirnos en el fragor de la batalla. La fotografía es capaz de establecer la distancia perfecta para asegurar que su apreciación conlleve reconocimiento, y no rechazo. Sin embargo, no siempre lo consigue, y las representaciones que nos punzan por su cercanía no serán capaces de causar deleite. La publicación de imágenes del dolor ajeno proporciona al espectador la oportunidad de reconocer las ventajas de su situación y, así, despreciar los dolores y pormenores que su estilo de vida le haga padecer<sup>283</sup>. La contemplación del dolor ajeno nos permite, así, presenciar la fragilidad del ser humano, al tiempo que nos deleita al hacernos conscientes de que nuestra vida no corre peligro. Incluso podríamos vincular este placer a la posibilidad de desarrollar una emoción *negativa* ante este tipo de imágenes. Conmoverse en la situación de otro nos hace ser conscientes de nuestra propia empatía y, egoístamente, el poder dolerse, aunque sea momentáneamente y de manera parcial, también genera un cierto gozo. Las ONG son conscientes de esta realidad y la explotan a fin de aumentar sus recursos económicos: el retrato que nos muestran debe documentar el sufrimiento, pero también debe ser capaz de conmover a su público, que buscará en el apoyo a dicha entidad una manera de calmar su tristeza. Ahora bien, como ya hemos visto, esta distancia no será la misma para todos. En cualquier caso, el hecho de que la imagen sea una representación afecta a la

---

<sup>283</sup> “La vista del dolor, realidad a la que no cabe escapar y que resulta inaccesible a los órdenes de valores del ser humano, hace que los ojos de éste anden acechando lugares en que existan protección y seguridad” (Jünger, 2003, p. 23).

experiencia perceptiva, la cual, por mucho que sea un *como si* mirásemos directamente lo real, implica un alejamiento de aquello recogido mediante la cámara.

Utilizaremos para este análisis el trabajo metodológico de Burke, pues, si bien no llega a realizar un estudio en profundidad de las implicaciones que conlleva la percepción de algo como sublime, sí que contempla de manera pormenorizada aquellos elementos que son capaces de despertar en nosotros la mencionada vivencia. El pensador elaboró todo un manual en el que detalla los elementos capaces de desembocar en la experiencia de lo sublime. En su listado aparece la soledad, la simpatía –entendida como la emoción en aquellas tragedias en las que el que sufre no merece sufrir (esto explicaría la cantidad de imágenes que nos remiten a mujeres y niños, los grandes indefensos, los que nunca merecen lo que les ocurre)-, el terror, la oscuridad y varias privaciones, entre otras.

Burke comienza su repaso con una alusión directa al temor, que considera como la principal fuente de lo sublime. Este aspecto aparece ligado al principio de autoconservación, pues evidencia la fragilidad del ser humano, ya sea a nivel físico o en el plano de la razón. El autor considera, así, que “no hay pasión que robe tan determinadamente a la mente todo su poder de actuar y razonar como el miedo. (...) Todo lo que es terrible en lo que respecta a la vista, también es sublime” (1987, p. 42). Si bien esta primera apreciación no nos remite a recursos estilísticos, sino a una cuestión de contenido, podemos ver cómo la guerra, entendida en toda su amplitud, puede ser considerada como fuente potencial del sentimiento de lo sublime. Una guerra es, en su estereotipo, muerte, sufrimiento y miseria. Cada una de estas realidades basta para infundir cierto temor. Pero si a ello le sumamos que, en este contexto, es el hombre el que causa estos efectos, el horror se traslada del evento concreto al planteamiento de nuestra propia



naturaleza. La posibilidad de la muerte causa siempre la impresión máxima de lo sublime. Si esta contingencia es desatada, además, por el propio ser humano, sus efectos se amplifican.

Esto se debe, si seguimos a Burke, a otro de los elementos que aparecen en su escrito. El poder, señala, conforma el principal afluente de esta experiencia:

No conozco nada sublime que no sea una modificación del poder. Y esta rama nace, tan naturalmente como las otras dos, del terror, el tronco común de todo lo sublime. (...) Lo que sentimos es temor a que esta enorme fuerza se emplee para la rapiña y la destrucción (1987, p. 48).

Esa energía destructora no es otra cosa que el propio ser humano. El poder que le lleva a sortear los escollos que le plantea la realidad no es suficiente para eludir la propia naturaleza humana. Incluso para los detractores de Hobbes, el simple hecho de ser testigo de lo que una persona puede hacerle a otra evidencia las limitaciones de nuestra especie. Pero el poder no solo conlleva la esencia de lo sublime en su faceta más negativa. Pensemos, por un instante, en las emociones derivadas de la creación de la bomba atómica. El ser humano ha sido capaz de crear un arma que puede llevar a su propia destrucción. Si la experiencia de lo sublime está relacionada con la voluntad de conservación, “las armas atómicas desafiaron la posibilidad de autoconservación y por lo tanto transformaron las condiciones de la consciencia<sup>284</sup>” (David E. Nye, 1996, p. 228). La existencia del mundo y del ser humano dejó de ser algo ya dado e inmutable para convertirse en una verdad de fragilidad extrema. La razón humana está, en consecuencia, detrás de la mayor de sus debilidades: la posibilidad de dejar de ser. Mientras

---

<sup>284</sup> “Atomic weapons challenged the possibility of self-preservation and therefore transformed the conditions of consciousness”. Traducción propia.

que la mayoría de los seres humanos nos sentimos amenazados por esta posibilidad, los expertos que desarrollaron estos artefactos destructivos estuvieron orgullosos y satisfechos de su trabajo. Habían logrado someter, una vez más, a la naturaleza, solventando problemas para los que la ciencia aún no tenía respuesta. Del mismo modo, los países poseedores de la bomba H (que no todos sus ciudadanos) experimentan un cierto placer sublime al garantizar su prevalencia, aunque esta conlleve la destrucción de parte de su realidad.

La detonación de las bombas en las ciudades de Hiroshima y Nagasaki acabó con todo aquello que se encontraba en su radio de efecto. Hoy en día, muchos siguen padeciendo las consecuencias de este devastador ataque. Y, sin embargo, las nubes en forma de hongo, que se asemejan a algún tipo de reacción natural, producen cierta fascinación. Las imágenes que han llegado hasta nuestros días provocan emociones encontradas (figura 104). De una parte, aquel que reconozca sus formas sabrá que causaron entre 90.000 y 166.000 muertes en Hiroshima y entre 60.000 y 80.000 en Nagasaki<sup>285</sup>. Las propias cifras desafían la capacidad de nuestra imaginación, situándonos en una experiencia cercana a la que Kant atribuía a lo sublime matemático.

Esta conexión no es casual, ya que las ideas recogidas en esta *Indagación* llegaron a un joven Kant<sup>286</sup> que, antes de embarcarse en la empresa de redactar sus *Críticas*, entendió que la experiencia de lo bello y lo sublime merecía ser estudiada. Surgió así, en 1764, *Observaciones acerca del sentimiento*

---

<sup>285</sup> Datos proporcionados por la organización japoestadounidense Radiactive Effects Research Foundations. Frequently Asked Questions. Recuperada de [http://www.rerf.or.jp/general/qa\\_e/qa1.html](http://www.rerf.or.jp/general/qa_e/qa1.html).

<sup>286</sup> La influencia de Burke en el planteamiento kantiano es decisiva. Sin embargo, para Kant la categoría de lo sublime tiene una dimensión ética, ausente en el planteamiento de Burke, como subraya Molinuevo (1998, p. 139).

de lo bello y lo sublime<sup>287</sup>. No obstante, es en la *Crítica del Juicio* donde Kant define el goce de lo sublime como

un placer que nace sólo indirectamente del modo siguiente: produciéndose por medio del sentimiento de una suspensión momentánea de las facultades vitales, seguida inmediatamente por un desbordamiento tanto más fuerte de las mismas; y así, como emoción, parece ser, no un juego, sino seriedad en la ocupación de la imaginación<sup>288</sup>” (2005, p. 184).

---

<sup>287</sup> En este primer acercamiento, que suele pasar desapercibido en favor de la *Crítica del juicio*, Kant continúa apegado a la metodología que había caracterizado a los pensadores anglosajones. Sus palabras separan, una vez más, las experiencias de lo bello y lo sublime, al considerar que “lo sublime conmueve, lo bello encanta” (2008, p. 32). En este pequeño escrito, el autor distinguirá tres modalidades del sentimiento de lo sublime: lo terrible, lo noble y lo magnífico:

Lo sublime, a su vez, es de diferentes especies. Este sentimiento viene acompañado algunas veces de cierto horror o también melancolía, en otros casos únicamente de admiración sosegada y, en otros, además, de una belleza que se extiende sobre un plano sublime. A lo primero lo llamo *sublime-terrible*, a lo segundo lo *noble* y a lo tercero lo *magnífico* (2008, p. 32).

Ya en primer acercamiento podemos encontrar elementos que será posible trasladar al ámbito de la experiencia estética en la fotografía de guerra. Su pluma no tiembla al afirmar que “hasta los vicios y los crímenes morales conllevan muchas veces algunos rasgos de lo sublime o de lo bello” (2008, p. 38), palabras que nos hacen reconsiderar, una vez más, la posibilidad de hallar placer en fenómenos que nuestra moral repudia.

<sup>288</sup> En Kant,

tanto en el juicio estético de lo bello como de lo sublime, se trata de dos juicios particulares con pretensión de universalidad. Pero lo bello se refiere a la forma del objeto, mientras que lo sublime puede encontrarse en objetos sin forma, ilimitados, que pretende pensarse, sin embargo, como una totalidad. En uno se refiere pues a la cualidad, pero el otro a la cantidad; en uno el placer surge directamente, en el otro indirectamente; lo bello es la exposición de un concepto indeterminado del entendimiento, lo sublime de la razón. La diferencia más importante: en lo bello el sentimiento nace de la concordancia de las facultades, pero el de lo sublime parece nacer de una violencia de esas facultades, y de una inadecuación entre la finalidad de la naturaleza y ellas. (Molinuevo, 1998, p. 137).

En los estudios que García Morente realiza sobre la obra de Kant, esta separación queda anunciada de la siguiente manera:

Kant distingue lo bello de lo sublime. Lo bello es sentimiento estético de la forma, de lo finito; lo sublime es sentimiento de lo informe, de lo infinito. Lo bello es una cierta acomodación de la experiencia, lo sublime es una superación de la experiencia. Por eso lo sublime estriba fundamentalmente en que se pongan en presencia, una frente a otro, la razón como facultad de las ideas y el entendimiento como facultad de los conceptos, superando aquella a éste, y, por decirlo así,

Divide, además, la posibilidad de lo sublime en dos nociones: lo sublime matemático y lo sublime dinámico<sup>289</sup>, al que volveremos más adelante. En cualquiera de los casos, sin embargo, la aprehensión de lo sublime responderá a las mismas características: se trata de la superioridad de nuestra razón sobre la naturaleza. Es un *placer negativo*, vinculado a la admiración y al respeto de aquello que lo desata<sup>290</sup> (2005, p. 184).

Recordemos que, para el filósofo, esta forma de lo sublime se da en aquello que se nos antoja *absolutamente grande* (2005, p. 187). Parte de aquellas realidades cuyas dimensiones son tales que escapan a los límites de la imaginación. Frente a estos fenómenos, la imaginación se esfuerza por

---

aniquilándolo, para poder con plena libertad perderse la razón en el pensamiento de lo infinito, de lo incondicionado, de lo absoluto (1996, p. 219).

Cassirer incide en esta diferencia, y opina que es en su estudio de la categoría de lo sublime cuando Kant realmente demuestra su agudeza al combinar puros conceptos con el planteamiento moral que caracteriza su pensamiento. La impresión de lo sublime surge dondequiera que nos enfrentemos a un objeto que escapa sencillamente de nuestra capacidad de comprensión y que, por lo tanto, no somos capaces de agrupar en todo sistemático, ni en la intuición ni en el concepto. Llamamos “sublime” a lo que reviste a nuestros ojos de verdadera grandeza (1993, pp. 382-383).

<sup>289</sup> Lo sublime matemático opondrá la idea del infinito a la percepción real de algo limitado. Como sugiere García Morente, en Kant podemos encontrar dos maneras de apreciar esta magnitud: la que parte de la lógica y aquella que se basa en lo sensible. La primera nos permite abstraernos para determinar distancias que escapan a nuestros sentidos: “Transforma la idea de infinito en el concepto matemático de lo indefinido, de la posibilidad constante de aplicar la regla sin término” (1996, p. 220). Ahora bien, si queremos apreciar una magnitud mediante nuestros sentidos “tenemos que ir la percibiendo en sus partes y conservar en la imaginación la representación de las partes ya percibidas, para ir las juntando con las partes que vamos percibiendo” (1996, p. 220). Si a lo largo de este proceso la magnitud es tal que perdemos aquellas percepciones ya realizadas, la tarea de percibir esta inmensidad se antoja imposible y, en consecuencia, surge la idea de lo infinito. De esta manera, la razón acaba imponiéndose a la imaginación: “Vemos nuestra pequeñez y al mismo tiempo nuestra grandeza” (1996, p. 221).

<sup>290</sup> Pese a todo, reconoce Kant, todo juicio de lo sublime tiene una cara oculta, pues le acompaña un cierto displacer. En el caso del sublime matemático, este va de la mano de la inadecuación de la imaginación, mientras que en el caso de su versión dinámica viene dado por nuestra impotencia física frente a la naturaleza. La importancia de la categoría de lo sublime en el pensamiento estético kantiano se establece por la vinculación que hace el autor entre estética y moral a través de esta vivencia.

satisfacer las demandas de la razón, pero es incapaz de abarcar dicha verdad. En palabras de Kant<sup>291</sup>:

Justamente porque en nuestra imaginación hay una tendencia a progresar en lo infinito y en nuestra razón una pretensión de totalidad absoluta, como idea real, por eso esa misma inadecuación de nuestra facultad de apreciar las magnitudes de las cosas en el mundo sensible es, para esa idea, el despertar del sentimiento de una facultad supra-sensible (2005, p. 190).

No podemos, siquiera, llegar a comprender cuántas vidas quebradas se esconden detrás de estos números. Pero, de otro lado, el hecho de que el ser humano haya sido capaz de manejar la naturaleza a su antojo, a fin de satisfacer sus intereses, nos seduce. Más si dicha atracción va respaldada por el patriotismo de aquellos que consideran a los abatidos enemigos de la nación, y no personas de pleno derecho. Pero, aun aislándonos del pundonor estadounidense, hay algo terriblemente bello en esta fotografía.

Las imágenes que nos remiten a los efectos de dicha bomba son particularmente interesantes, pues su potencia devastó todo aquello que estuviese en las proximidades de la zona de impacto. No hay rastro ni evidencia de los instantes decisivos que conllevó esta decisión del gobierno de los Estados Unidos. Las únicas capturas que nos hablan del momento en el que todo sucedió muestran simplemente las nubes que causaron las explosiones. A un kilómetro y medio, Fukada Toshio, un estudiante de 17 años, logró capturar los efectos de la detonación en un riguroso blanco y

---

<sup>291</sup> Lo sublime escapa al dominio de los sentidos, pues su percepción se dará en el desajuste entre la ambición de la imaginación y su impericia a la hora de lograr captar la totalidad de la realidad que contempla. De esta manera, tal y como pasaba también con lo bello, “ha de llamarse sublime, no el objeto, sino la disposición del espíritu, mediante una cierta representación que ocupa el juicio reflexionante” (2005, p. 191). Esta experiencia es posible porque el poder pensar a través de la razón aquel infinito que se escapa a lo sensible indica una propiedad de nuestra consciencia que excede los límites impuestos a los sentidos.

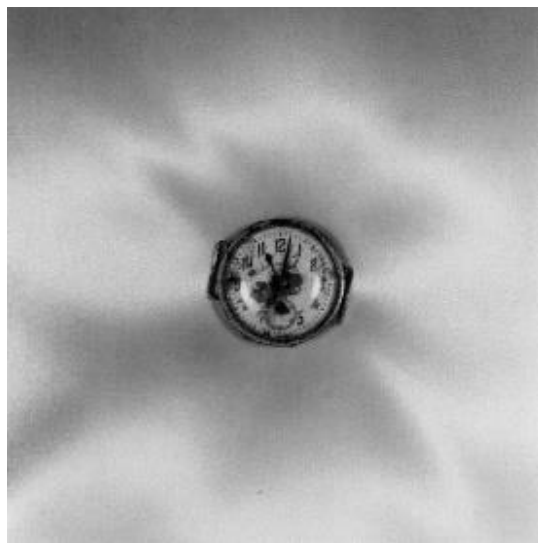
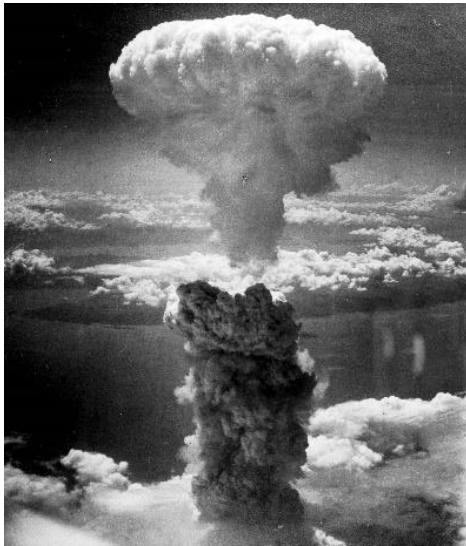
negro (figura 105). Muchos otros desaparecieron instantáneamente, dejando tan solo sus sobras en las paredes. Algunas semanas después, Eiichi Matsumoto retrató los restos de una ciudad devastada, a fin de documentar los daños causados en los edificios. Entre estos documentos, destaca aquel que nos remite a la impronta quemada de lo que, en algún momento antes del bombardeo, fue una persona (figura 106).

Ambas capturas comparten una misma naturaleza, y causan en nosotros una emoción similar. Esta experiencia se repetirá con otras fotografías relativas al suceso que, si bien fueron tomadas con una mayor distancia temporal, no dejan de ser un testimonio de los horrores que allí se vivieron. Aunque estas imágenes pertenecen a una época distante al fenómeno de estetización que nos concierne, empezamos a ver en ellas algunos recursos estilísticos que serán repetidos por los fotógrafos contemporáneos, ya que cumplen a la perfección con su cometido de informar sin provocar el rechazo de su público. Aparecen, así, escenas de paisajes urbanos asolados, pero también series de fotografías enfocadas a presentar al espectador algunos de los objetos que sobrevivieron a este fatídico día (figura 107).

Volvamos la esencia de la experiencia de lo sublime. Existen imágenes en las que dicho sentimiento de control y superioridad genera una experiencia placentera, aquellas en las que el despliegue militar y la certeza de luchar contra un enemigo que precisa ser abatido por el bien de la humanidad desatan el deleite. Se trata de todas aquellas instantáneas en las que se muestra el poder armamentístico de un ejército, incidiendo en esa idea de control sobre la autoconservación que mencionábamos previamente<sup>292</sup>.

---

<sup>292</sup> En 'Imágenes con poder: representaciones de la guerra', Ana García Varas plantea que las imágenes de guerra son espacios privilegiados de relación entre lo icónico y el poder, tanto por un lado, porque lo expresan y lo manifiestan, definiendo apoyos o rechazos al mismo, como por otro lado, porque lo ejercen, en ocasiones de manera arrebatadora y, por ello, se persigue su control (2013, p. 13).



Figuras 104, 105, 106 y 107

*Bomba atómica de Nagasaki, Charles Levy (1945)*

*El hongo atómico, Fukada Toshio (1945)*

*Sombra de un hombre y una escalera, Eiichi Matsumoto (1945)*

*Reloj de bolsillo parado a las 11:02, Shomei Tomatsu (1961)*

Dichas capturas quedan subsumidas al poder como evocador de la experiencia de lo sublime, y el interés que despiertan se encuentra en las mismas cualidades que llevan a que muchos se interesen por el pertrecho en sí. La capacidad que tiene un arma de arrebatar una vida hace que el hombre se sitúe, una vez más, entre la fragilidad de su cuerpo, el miedo a la muerte y la autoridad que le da el poder cambiar el rumbo de una existencia con tan solo pulsar un botón. Existen multitud de ejemplos que nos remiten a esta experiencia: las capturas de Larry Burrows en Vietnam (figura 108), las de Tim Hetherington en Afganistán (figura 109) o las de Emilio Morenatti en Pakistán (figura 110) son algunas de ellas. Cada conflicto trae consigo nuevas imágenes adscritas a este estilo, y todas inciden en la idea de poder y superioridad. Algunas son, de facto, propaganda y no testimonio. A sabiendas de que construimos gran parte de nuestra realidad con imágenes a las que accedemos por la prensa, los gobiernos saben cómo generar la impresión de que la contienda les favorece. Los soldados aparecerán siempre heroicos, empuñando armas de alta tecnología, siempre valientes, siempre vigorosos. El hecho de que el uso de dicho arsenal sea portado por un ejército con el que, patrióticamente, empatizamos, acrecienta esta experiencia de deleite.



Deleitarse en el horror: lo sublime en la fotografía de guerra



Figuras 108, 109 y 110

*One Ride with Yankee Papa 13*, Larry Burrows (1956)

*Artilería*, Tim Hetherington (2010)

*Sin título*, Emilio Morenatti (sin fecha)

El poder no es el único factor al que Burke atribuye la posibilidad de lo sublime. Otra de las circunstancias que favorecen su experiencia es, según el autor, la oscuridad. “Para que una cosa sea muy terrible, en general parece que sea necesaria la oscuridad. Cuando conocemos todo el alcance de cualquier peligro, y cuando logramos acostumbrar nuestros ojos a él, gran parte de nuestra aprensión se desvanece” (1987, p. 43). Y, precisamente, el recurso de la oscuridad es otro de los que más se utilizan en este tipo de fotografías. La noche trae consigo cierto sentido de indefensión, el mismo que puede hallarse entre las tinieblas que nos acechan, oculto en un manto de sombras. Durante la noche, la humanidad duerme: el estado de indefensión es perfecto. Los sentidos se relajan y la consciencia se desvanece durante el tiempo de descanso. En la oscuridad, la vista, anulada, cede protagonismo al oído, lo que limita la posibilidad de anticipar una amenaza.

La imagen hace partícipe a su público de esta indefensión, lo que facilita su empatía con lo representado y potencia la emoción. El fallecido Tim Hetherington capturó varios instantes en los que gran parte de su impacto se debe, precisamente, al uso de la oscuridad como recurso (figura 111). También Chris Hondrox, que fue asesinado junto a Hetherington en la guerra de Libia, se valió del manto de la noche para evidenciar el horror de una niña que acababa de perder a sus padres (figura 112). Al *no poder ver*, la imaginación rellena los espacios vacíos y nos hace conscientes, de nuevo, de las limitaciones de nuestro cuerpo.

La oscuridad no es otra cosa que el desposeimiento de uno de nuestros sentidos. La privación, entendida en su totalidad, es otra de las causas de lo sublime, pues, señala Burke, es, en sí misma, terrible. Pero la ausencia de luz no es la única capaz de trasladarnos a esta experiencia intensa que



Figuras 111 y 112

*Un hombre lleva un niño herido durante un ataque estadounidense, Hetherington (2007)*

*Ammar Hassan grita después de que sus padres fuesen asesinados, Hondrox (2005)*

describe el autor: su potencia es similar a la que manifiestan la vacuidad, la soledad y el silencio. Toda fotografía es, necesariamente, muda. La propia imagen, en su esencia, nos priva del registro sonoro que debería acompañar a la escena que nos señala. Los disparos y bombardeos no provocan un ruido ensordecedor, y el llanto de los retratados es tan silente como el grito de Laocoonte. Este detalle, que pudiese parecer una nimiedad, se ve amplificado por la propia experiencia perceptiva en determinados espacios. El rito del público en las galerías —que, siguiendo las premisas establecidas por la actitud estética, exige al espectador contemplar mutado las piezas que se le muestran— amplía el impacto de dicha experiencia. El silencio es, paradójicamente, una de las formas que tiene lo fotográfico de decirnos que es representación, y nunca presentación. Recuerda al espectador que hay demasiadas cosas que la cámara no puede registrar como para atribuirle la propiedad de desvelar la realidad. El mutismo de la imagen es un recordatorio constante de que gran parte de la realidad a la que accedemos es, de alguna manera, una abstracción. No quiere decir esto que lo real deje de existir al ser aprehendido en su representación, pero sí permite cuestionar, una vez más, los límites que debe superar nuestra consciencia para conocer, al tiempo que incide en sus propias limitaciones.

Pero si hay una privación que ha sido explotada por la fotografía de guerra, esa es, sin lugar a dudas, la asociada a la soledad. La estructura se repite en cientos de instantáneas: un hombre ante los restos de una ciudad asolada, un soldado que, en su desamparo, carga con el peso de sus acciones, un niño que camina desprotegido, un joven que afronta el peligro. Hemos atendido a multitud de imágenes de esta naturaleza, y su fuerza permanece intacta pese a la repetición. El hombre del tanque que desafía, solitario, al poder militar en la famosa instantánea que Jeff Widener captó para Associated Press en 1989 (figura 113); el recluta estadounidense que descansa al final del día, agotado, en la trinchera (figura 114); La impotencia

de un combatiente anónimo que plasmó Tim Hetherington en 2007 (una aleación de las privaciones de la soledad y la oscuridad que hace de la imagen todo un espectáculo de placer *negativo*); la mujer que, como una aparición, recorre las ruinas de Kabul en el testimonio de Nachtwey (figura 115). Esta estructura es una de las más repetidas: personas que deambulan, desprotegidas, entre los escombros de su ciudad. Hemos visto a caminantes aislados dirigir sus pasos entre los restos de Hiroshima, Alepo y Gaza. Poco importa la ciudad que, reducida a un esqueleto desolado, sea testigo de los pasos de un ser solitario. Las fotografías que se incluyen en esta deriva estética suelen acertar a la hora de atraer y comprometer a su público, pues transmiten sobremanera las emociones de abandono, horror y tristeza sin necesidad de mostrar explícitamente realidades que obligarían a apartar la vista.

La naturaleza, en nuestro juicio estético, no es juzgada como sublime porque provoque temor, sino porque excita en nosotros nuestra fuerza (que no es naturaleza) para que consideremos como pequeño aquello que nos preocupa (bienes, salud, vida); y así, no consideramos la fuerza de aquella (a la cual, en lo que toca a estas cosas, estamos sometidos), para nosotros y nuestra personalidad, como un poder ante el cual tendríamos que inclinarnos si se tratase de nuestros más elevados principios y de su afirmación o abandono (2005, p. 205).

Lo sublime dinámico es, en consecuencia, aquello que nos permite, de un lado, reconocer nuestra naturaleza, mientras que, de otro, demostramos superioridad frente a ella. De nuevo, lo sublime no se encuentra en el objeto, sino en la experiencia de este. En este sentido, Kant encuentra posibilidad de un placer estético relativo a lo sublime incluso en la guerra, tal y como apuntábamos en el inicio de este capítulo.

Deleitarse en el horror: lo sublime en la fotografía de guerra



Figuras 113, 114 y 115

*Un hombre detiene una columna de tanques durante la revuelta de Tiananmen,*

*Jeff Widener (1989)*

*Valle Korengal, Tim Hetherington (2007)*

*Ruinas de Kabul, James Nachtwey (1996)*

Dentro de esta categoría se subsume también la percepción de aquello que se antoja infinito. De nuevo vincula Burke esta vivencia con lo sublime, argumentando que “ya que nuestros ojos no son capaces de percibir los límites de muchas cosas, estas parecen ser infinitas, y producen los mismos efectos que si realmente lo fueran” (1987, p. 54). Infinito se antoja el mar para los refugiados que tratan de alcanzar una vida mejor en Siria, y así queda recogido en los reportajes de Yannis Berakis (figura 116). La delicadeza de la vida humana se hace evidente en el número de víctimas que se ha cobrado el Mediterráneo, y se torna aún más explícita cuando los demandantes de asilo son representados como figuras diminutas que se enfrentan a la inmensidad de la naturaleza. No es casualidad, dicho sea de paso, que estas imágenes recuerden lejanamente a las pinturas de Friedrich<sup>296</sup>.

---

<sup>296</sup> Artistas de toda Europa contribuyeron a la difusión de lo sublime a partir de su obra. Bajo la etiqueta de romanticismo, este movimiento creativo comenzó su andadura a finales del siglo XVIII, extendiendo su presencia hasta el siglo XIX. Molinuevo plantea que el mayor reclamo de esta corriente es, precisamente, la violencia estetizada (2009, p. 14), lo cual nos permite vincularlo con facilidad a la fotografía de guerra en su propia estetización de la violencia. Su influjo se dejó notar tanto en pinceles como en plumas, enfatizando las emociones extremas que habían definido los filósofos años antes. En el imaginario colectivo, la obra de Caspar David Friedrich ocupa un lugar privilegiado. Sus frágiles figuras se enfrentan a una naturaleza que, aun calmada, le supera. La misma naturaleza aparece, agresiva, en muchos de los cuadros de William Turner, que somete a sus protagonistas a incendios, tempestades y tormentas de nieve. En Francia, las ideas románticas fueron retenidas, durante un tiempo, por la fuerte presencia del neoclasicismo, pero acabaron triunfando. En sus representaciones cobra relevancia la propia naturaleza del ser humano, lo cual lleva a sus pintores a recurrir a escenas plagadas de muerte y dolor. En 1821, Géricault presenta *Le Radeau de la Méduse* (1818-1819), un cuadro al óleo que nos remite a sucesos acaecidos unos años antes, en lo que podría considerarse como la primera pintura directamente relacionada con la estetización de la representación del sufrimiento ajeno. Apenas unos años después, Delacroix concluía *Scène des massacres de Scio* (1824), basada en la matanza llevada a cabo por soldados otomanos en 1822. Se estima que unas 25.000 personas, sin hacer distinción entre hombres, mujeres y niños, fueron asesinadas. Dos años fueron suficientes para transformar el dolor en una expresión artística, que hacía a su público reflexionar sobre la naturaleza del hombre. Pero si un autor ejemplifica los nexos que unen el romanticismo con la estetización de la fotografía de guerra, ese es Goya. No en vano, muchos lo consideran el primer fotoperiodista de la historia. El vínculo se hace explícito al examinar los grabados que el artista español englobó bajo el título *Los desastres de la guerra* (1810-1815), cuya primera edición data de 1863. No nos detendremos en un análisis pormenorizado de la consonancia constatable entre estos aguafuertes y

Otro recurso vinculado con lo sublime por Burke es aquel que el autor denomina “sucesión y uniformidad”, elementos que se relacionan con la aparición de un “infinito artificial” (1987, p. 55). La multiplicación de fragmentos similares, que se prolongan hacia el fuera de campo de la imagen, desafiando la capacidad de imaginación del espectador, aparece asiduamente en la práctica de la fotografía de guerra. A este ámbito pertenecen, por ejemplo, aquellas tomas que nos muestran la grandeza y homogeneidad de un ejército (figura 117 y figura 118), en el que todos los soldados presentan poses idénticas y rostros sin expresión. Se acogen también instantáneas que nos remiten a cementerios, improvisados o consolidados (figura 119 y figura 120).

---

aquellas imágenes que hoy se enfrentan a la crítica por su supuesto giro hacia lo bello, pues indagaremos en estas cuestiones, aunque sea de manera indirecta, en el siguiente apartado. No obstante, este breve inciso sobre el desarrollo de lo sublime en el arte no es una nimiedad, pues en sus manifestaciones visuales prácticas se tornan irrefutables aquellos motivos que nos llevan a plantear la experiencia estética placentera en el fotoperiodismo como el encuentro de nuestra percepción con el ámbito de lo sublime. El pensamiento romántico, encarnado en las obras a las que hemos referido, prolonga su influencia hasta los tiempos actuales. En *Magnífica miseria. Dialéctica del romanticismo* (2009), José Luis Molinuevo se refiere a esta realidad en los siguientes términos:

Lo romántico, sin esencialismos, hunde sus raíces en una condición humana que es histórica y social. Por ello, es tan fácil, como inútil, intentar actualizarlo o buscar, una vez más, un caduco posromanticismo. En realidad, no es que seamos románticos, es que no hemos dejado de serlo nunca (2009, p. 22).





Figura 116

*bote abarrotado de refugiados sirios en el mar Egeo, Yannis Behrakis (2015)*



Figuras 117, 118, 119 y 120

*Corea del Norte, AFP/Getty Images (2014)*

*Soldados estadounidenses oran durante una ceremonia, Ashley Gilbertson (2008)*

*Entierro de dos refugiados sirios, M. A. Sánchez Vallejo (2016)*

*Un hombre sirio llora sobre la tumba de su hijo, Abd Doumany (2015)*

Resulta, cuanto menos, interesante, la cantidad de elementos resaltados por Burke –mucho antes de que se inventase lo que hoy conocemos por fotografía- que encuentran su traducción directa en este medio. Si continuamos la lectura de su *Indagación* hallaremos otros muchos factores que promueven la vivencia de lo sublime y que no son ajenos a la fotografía de guerra. Destaca, entre ellos, la preferencia por colores apagados para garantizar, mediante estos, dicha experiencia. La fotografía posibilita la acción de extinguir por completo el color al transformar la imagen en una instantánea en blanco y negro. Esto permite, además, reforzar la uniformidad que Burke consideraba germen de lo sublime, al suprimir aquellas tonalidades disonantes que pudiesen confundir nuestra percepción, lo que nos devuelve a la idea de armonía que desarrollábamos en el capítulo anterior. Incluso las instantáneas que optan por conservar el colorido tienden a unificar, en ocasiones mediante posproducción, para evitar estridencias que pongan en peligro la efectividad de la imagen (figura 121).

Largamente analizada desde el campo de la filosofía, la ruina pone de manifiesto la caducidad del afán humano, representa la victoria de la naturaleza sobre la obra del hombre que quiso erigirse en creador. A través de su contemplación, cada individuo se enfrenta a sí mismo, a su condición humana, a sus límites, a su pequeñez ante la naturaleza, y en un momento como el actual, en el que el ritmo que marca la sociedad apenas deja tiempo para pararse y pensar, la ruina industrial ofrece, al fin, un motivo de reflexión. Estos vestigios inspiraron a los románticos. Como destaca Rafael Argullol (1983), lo que caracteriza a la ruina romántica<sup>297</sup> es, precisamente, que de ella se desprende un doble sentir: “Por un lado, una fascinación

---

<sup>297</sup> Los escombros románticos no tienen nada que ver con las representaciones que de este mismo motivo se elaboraron durante la etapa Neoclásica. Tal y como sugiere Argullol, en esta “las viejas piedras aparecen casi etéreas, como suspendidas en un mundo ideal que se halla por encima de las contradicciones” (2006, p. 26).

nostálgica por las construcciones debidas al genio de los hombres; por otro lado, la lúcida certeza, acompañada de una no menor fascinación, ante la potencialidad destructora de la Naturaleza y del Tiempo” (2006, p. 23). Nos encontramos, de nuevo, frente a una naturaleza que supera al ser humano y provoca, así, la experiencia de lo sublime.

En fotografía de guerra, los edificios que se nos muestran en decadencia no han sido afectados por el paso del tiempo. La naturaleza que se ha encargado de reducirlos a escombros no es otra que la propia naturaleza humana: la destrucción se ha llevado a cabo mediante bombardeos. La ruina aparece constantemente en la representación de la guerra, ya que permite al espectador comprender la desolación sin necesidad de herir sus sentimientos al contemplar a las víctimas. Ha ilustrado portadas de periódicos, pero también participa del desplazamiento de este tipo de imagen al ámbito del museo. Conviven, así, capturas como la elaborada por la española Maysun (figura 122), que nos traslada a las ruinas de Alepo, con las imágenes creadas por Simon Norfolk a partir de la realidad de Afganistán (figura 123). En ocasiones, las construcciones exhibidas vuelven a ser las ruinas de imperios pasados que fueron las musas de los románticos, heridas por el tiempo y el conflicto. Así ocurre con los retratos que Maher Al Mounes tomó de una Palmira recién liberada del dominio del DAESH (figura 124), pero también en la obra de Norfolk (figura 125), que nos traslada directamente a las composiciones de la pintura del siglo XIX.



Figura 121

*Unos 95 refugiados a bordo de un bote de goma, Francesco Zizola (2016)*

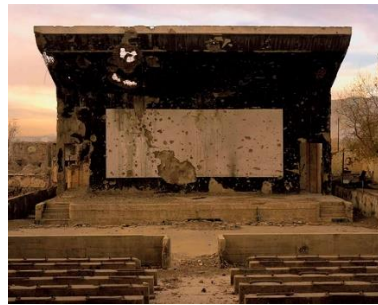


Figura 122, 123, 124 y 125

*Vista de varios edificios destruidos en la ciudad de Aleppo (Siria), Maysun (2012)*

*Afghanistan Chronotopia, Simon Norfolk (2002)*

*Palmira, Maher Al Mounes (2016)*

*Afghanistan Chronotopia, Simon Norfolk (2002)*

En definitiva, la apuesta por elementos propios de la estética de lo sublime es evidente. No insinuamos, sin embargo, que esta construcción sea consciente, ni que los fotógrafos de guerra hayan recurrido durante los últimos años al texto de Burke para asegurar el éxito de su trabajo. Su influencia es, sin embargo, palpable, y es posible relacionar el placer estético que el público experimenta en la contemplación de las imágenes con esta cualidad, siempre y cuando no se realice una categorización estricta. Belleza y sublimidad no se deben definir por oposición, como hicieron la mayoría de los pensadores, sino que una imagen puede desatar ambas ideas, y su intensidad variará en función de la propia fotografía.

Dicha escisión es forzada. En la fotografía de guerra, referentes que claramente nos redirigen a lo sublime conviven en relación directa con formas bellas. Es más: lo bello y lo sublime son un todo en la percepción del objeto fotográfico, pues no podremos (ni debemos), como ya se ha dicho, separar la contemplación de lo real retratado de la forma en la que este se muestra. Del mismo modo que forma y contenido son uno solo, belleza y sublimidad se funden, lo que desdibuja cualquier frontera preestablecida. Así, lo que en una apreciación directa podría resultarnos bello puede presentar también valores sublimes, al haber sido disecado y trasladado a un espacio y tiempo que no son los suyos. Lo mismo ocurre al revés: una situación que podría causarnos estupor si nos trasladásemos a su verdad se nos presenta mediada por un estilo y técnica que nos hacen placernos en los valores de la belleza. Si bien las teorías analizadas hasta el momento nos dan las claves para saber de aquellas captaciones que nos derivarán, con toda probabilidad, a la experiencia de lo sublime, no nos ofrecen una propuesta que case con la aleación bello-sublime que acabamos de exponer.

Por este motivo es relevante la aportación que Arthur Schopenhauer realiza sobre las ideas de lo bello y lo sublime en *El mundo como voluntad y representación*<sup>298</sup> (1819). El pensador habla de la posibilidad de diferenciar lo bello de lo sublime fenomenológicamente, a partir de su percepción tanto en la naturaleza como en el panorama artístico. Dado que lo sublime, al

---

<sup>298</sup> Schopenhauer no creía que el análisis de un esteta debiese empezar en el juicio estético, sino en la experiencia estética, previa a la formulación de cualquier dictamen. No nos adentraremos, sin embargo, en las particularidades de su pensamiento, pues lo que prima para nuestra indagación es la reflexión que elaboró sobre las peculiaridades de lo sublime. La experiencia estética, según el autor, se da, principalmente, en dos líneas: la de lo bello y la de lo sublime. Prácticamente todo ser humano tendrá acceso a dicha vivencia, la cual constará de dos facetas necesarias para su desvelamiento: una subjetiva y otra objetiva. Para Schopenhauer,

en la contemplación estética hemos descubierto *dos elementos indisociables*: el conocimiento del objeto, no como cosa singular, sino como *idea* platónica, esto es, como forma permanente de todo un género de cosas; y acto seguido la autoconsciencia del que conoce, no como individuo, sino como *puro sujeto avolitivo del conocimiento*. La condición bajo la cual se dan siempre unidos ambos elementos es el abandono del principio de la razón, vinculado con el modo de conocimiento que se halla en cambio al servicio de la voluntad (2010, p. 387).

Pero centrémonos en su reflexión acerca de lo Sublime. Para el pensador, la experiencia de esta categoría se define en relación a la apreciación de lo bello, pues ambas pertenecen al ámbito de la experiencia estética, pero existen disparidades estructurales que las separan:

Lo que diferencia al sentimiento de lo sublime del sentimiento de lo bello es esto: en lo bello el conocer puro ha conquistado la supremacía sin lucha, esto es, aquello que facilita el conocimiento de su idea, aparta de la consciencia sin resistencia e inadvertidamente a la voluntad y al conocimiento de las relaciones consagrado a su servicio, quedando la consciencia como sujeto del puro conocer sin que a ella misma le reste recuerdo alguno de la voluntad; en cambio, ante lo sublime ese estado del conocer puro sólo se adquiere mediante una consciente y violenta emancipación de las relaciones del mismo objeto conocidas como adversas a la voluntad, mediante una libre sublimación consciente sobre la voluntad y el conocimiento que se refiere a ella (2010, p. 397).

Lo sublime se caracteriza, así, por la hostilidad que presenta esta vivencia para el ser humano; la fuerza de estos elementos es tal que pone en evidencia su fragilidad, lo sobrepasa en su individualidad. Siguiendo los pasos de Kant, Schopenhauer divide la posibilidad de lo sublime en dos apartados, que reconoceremos de inmediato, pues reciben la misma nomenclatura con la que los diferenció el sabio de Königsberg. Lo sublime matemático emerge en aquellos fenómenos que nos hacen “figurarnos una simple magnitud en el espacio y el tiempo cuya inconmensurabilidad reduzca a la nada al individuo” (p. 401) y afecta al ser humano en el plano psicológico. De otro lado, lo sublime dinámico goza de características similares, pero se relaciona con el individuo sujeto a su influjo a partir del plano físico. Ambos nos remiten a un doble momento de autoconsciencia; el primer estadio se identifica con el reconocimiento de la superioridad del objeto, que deja paso a un segundo tiempo, aquel en el que el sujeto se aleja de la amenaza que lo acosa.

*tratarse de puro placer avolitivo* que requiere abandonar el plano de la razón, “en sus rasgos capitales coincide con lo bello” (2010, p. 397), es posible realizar una categorización de cómo ambas experiencias conviven. Así, Schopenhauer considera distintos grados de lo sublime en función de su relación con lo bello. El primero será el grado inferior, en el que lo sublime no será más que una débil presencia en la experiencia de lo bello. El estado de conocer puro que caracteriza a lo bello en su teoría se combina con un leve recuerdo de la dependencia de la voluntad. Un segundo grado se manifestaría en aquellos fenómenos en los que no se dan los elementos básicos para la supervivencia del ser humano, en el que “la elevación del conocer puro se da con una resuelta emancipación del interés de la voluntad y al perseverar el estado de conocer puro, el sentimiento de lo sublime se pondrá claramente de relieve” (2010, p. 400). El tercer momento, que podríamos identificar con el sentimiento de lo sublime, es aquel que nos proporciona la violencia de la naturaleza, caracterizado porque

mientras la tribulación personal no conquiste la supremacía, sino que permanezcamos en la contemplación estética, el sujeto puro del conocimiento mira impávido e indiferente a través de esa lucha de la naturaleza, a través de esa imagen de la voluntad quebrantada, y capta las ideas en los objetos que son amenazantes y temibles para la voluntad. Justo en ese contraste radica el sentimiento de lo sublime (2010, p. 400).

Un grado superior nos permitirá experimentar lo sublime en su plenitud. En este punto, el público alcanzaría la duplicidad de la consciencia a la que hace referencia el autor, pues sería, de una parte, consciente de su fragilidad como voluntad, pero también se sentirá libre al ser consciente de que todo ese mundo no deja de ser una representación suya. “Ésta es la íntegra impresión de lo sublime. Aquí la ocasiona el espectáculo de un poder incomparable que amenaza con aniquilar al individuo” (2010, p. 401).

Si bien no aplicaremos esta diferenciación gradual a nuestro análisis sobre la posibilidad de una experiencia estética placentera en la fotografía de guerra, sí que consideraremos que lo bello y lo sublime, tal y como defiende Schopenhauer, pueden convivir en las imágenes a las que dirigimos nuestra atención. De esta manera, tal como anticipábamos, podremos ser testigos de una leve presencia de lo sublime en una instantánea que consideraríamos bella, al tiempo que podríamos encontrar trazas de belleza en una escena que se caracterice por mostrar la violencia de la naturaleza y hacernos conscientes de nuestras debilidades.

Cabe resaltar, además, que la propia técnica fotográfica y, por lo tanto, el objeto fotográfico, contiene algo de sublime en su esencia. La cámara permite aislar un momento de su espacio y tiempo, detenerlo por siempre y multiplicarlo tantas veces como se estime necesario. Es capaz, así, de enfrentar a su público a miradas de personas que dejaron de existir tiempo atrás, de mostrar como intactos edificios que fueron derruidos, y de conservar por siempre realidades que ya no lo son. La fotografía nos hace conscientes, así, del inexorable paso de los años mientras que señala, una vez más, la profunda sumisión del hombre a la naturaleza. Pero, al mismo tiempo, es un producto del intelecto, un invento capaz de desafiar las normas impuestas por lo real para perpetuar instantes pasados y trasladarlos al presente, para conservar aquello que nos ha sido arrebatado. El propio gesto de fotografiar confiere a la representación un halo de sublimidad.

A lo largo de esta sección hemos vuelto a dividir la imagen, al menos momentáneamente, entre aquello que representa y el cómo lo representa. Esta diferenciación atiende no a una defensa de la teoría que opone forma y contenido, sino a la posibilidad de que el fotógrafo seleccione las realidades hacia las que quiere apuntar basándose en su posibilidad de producir una respuesta determinada en el espectador. Sin embargo, una vez



pulsado el disparador, el referente no puede divorciarse de la manera en la que es representado. La oscuridad en la imagen no será, así, una sombra perteneciente a la realidad hacia la que apunta la imagen, sino penumbra en esta, que pertenece a la representación en su conjunto y no al instante concreto de la que partió.

Queda constatada, así, la posibilidad de la experiencia de lo sublime relacionada con el supuesto fenómeno de estetización que nos ocupa. Sin embargo, ¿a qué intereses responde este desplazamiento hacia lo estético? ¿Qué puede aportar lo sublime a la percepción de la imagen? ¿Cómo afecta la posibilidad del *horror delicioso* a la finalidad del documento? Y, más aún, ¿realmente supone un problema moral insalvable la posibilidad de placer estético? Además, el uso de lo sublime en la fotografía de guerra no se debe a una mera cuestión formal. No se reduce a la fotografía como objeto, sino que plantea una problemática que nos deriva al siguiente capítulo. Nuestro cometido es defender que el reconocimiento de las posibilidades estéticas de la fotografía no solo no impide su uso informativo, sino que, además, evidencia la complejidad de lo real y proporciona a la captura una segunda vida, una vez que pierde su carácter de novedad.

## 12.1 Sublime política

El proceso de estetización al que se ha visto abocado el fotoperiodismo plantea nuevos desafíos que vinculan el ámbito de la estética y el pensamiento político. La imagen fotográfica es el medio por el cual accedemos a un mundo que se escapa de nuestro entorno directo; su papel epistemológico es incuestionable. Ahora bien, el mismo método que se utiliza para informar puede ser alterado para que modifique el curso de los eventos e influya en nuestra manera de entenderlos. Es bastante frecuente que la estetización de la fotografía de guerra derive en una disminución de la credibilidad de la imagen, como hemos argumentado previamente. Parte

de esa pérdida de confianza en el gesto fotográfico radica, en gran medida, en la creencia de que dicho proceso tiene implicaciones políticas, pues la decisión de embellecer según qué realidades depende de intereses gubernamentales. Este proceso acaba alterando, a su vez, lo real, y, en consecuencia, se produce una estetización de la propia política.

Desgranemos este proceso mental que lleva a relacionar el refuerzo de lo estético en la imagen con una alteración de la propia realidad. Para empezar, y como ya se ha mencionado previamente, la mayoría de los dilemas relacionados con el fenómeno que abordamos se deben a la identificación del objeto estético con la obra de arte. Son muchos los que consideran que el embellecimiento de la fotografía de guerra no tiene otra finalidad que la de elevar la imagen resultante a un nuevo estatus. A priori, dicho empeño no supondría ningún inconveniente; es más, forma parte de la naturaleza de la fotografía como representación. Sin embargo, el concepto de obra de arte trae consigo ciertas premisas que son incompatibles con la función documental del fotoperiodismo. Durante demasiado tiempo, la obra de arte ha sido un todo encerrado en sí mismo. El arte, entendido como aquello que empieza y acaba en su propio ser, y cuya finalidad apunta, de nuevo, a sí mismo, no admite la posibilidad de plantear un propósito que salga de este círculo. Visto desde esta perspectiva, el conflicto moral no parte de la estetización de la fotografía de guerra, sino del aislamiento de la obra de arte. Al asumir que la obra está separada del mundo, de tal manera que constituye una realidad en sí misma, estamos construyendo una barrera que impide considerar la imagen fotográfica como parte del panorama artístico. O, al menos, así sucede con aquellas imágenes que siguen señalando hacia fuera de sí mismas, que no quieren ceder su vis testimonial por acceder al mundo de la galería.

“Fiat ars, pereat mundus”, nos dice el Walter Benjamin más pesimista en el epílogo de su conocida *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* (1936). El extremo del arte por el arte llevó a los fascismos a encontrar placer estético incluso en la guerra. El pensador señala cómo los futuristas se valieron de la técnica para asegurar el goce en vivencias que consideraron dignas de glorificar. ¿No es esto, precisamente, lo que conlleva la estetización de la fotografía? ¿No obtenemos placer por la mediación de la técnica? Defiende el pensador que, en última instancia, la humanidad ha acabado convirtiéndose en un espectáculo que ella misma contempla con atención para su propio disfrute. Así, señala, “su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden. De esto se trata en la estetización de la política puesta en práctica por el fascismo” (2003, p. 99). Los vínculos entre la estetización de la fotografía de guerra y la estetización de la política son, así, bastante obvios. No caeremos, sin embargo, en identificar el giro hacia el espectáculo con el fascismo. O, al menos, no daremos por sentado que dicha búsqueda del placer estético a través de la técnica responde siempre a intereses políticos. No obstante, es de rigor cuestionar las implicaciones de ambos procesos de estetización, con el fin de discernir si se trata de realidades paralelas e independientes o si existen colisiones en las que ambas son equiparables.

La posibilidad de experimentar placer estético en la contemplación de la guerra se suele relacionar, como hemos anticipado previamente, a lo sublime. Ya advertíamos en el apartado anterior que las implicaciones de este nexo no se limitan al ámbito de los recursos compositivos a los que puede recurrir el fotógrafo en la búsqueda de dicho sentir, sino que su influjo trasciende el entorno de lo visual para asentarse en distintos niveles. A dicha dispersión responde la identificación de nuevos modelos de lo sublime, a los que se les suele otorgar gran variedad de seudónimos, entre

los que destacan los apelativos de *ideológico* y *militar*. Para desentrañar la complejidad de esta relación nos centraremos en conflictos recientes, si bien esta vinculación comenzó a considerarse desde que la cámara fue utilizada por primera vez para documentar un conflicto.

Remitámonos, pues, a aquellas coberturas que han sido expuestas a la atención pública en los últimos años. Partiremos, en concreto, de las campañas llevadas a cabo por los Estados Unidos, pues su presencia es una constante en la mayoría de los enfrentamientos mundiales, ya sea como actor principal o desempeñando un rol secundario. La memoria nos traslada, así, a conflictos como el de Irak o el de Afganistán. Para asegurar el apoyo de sus ciudadanos, el gobierno de Estados Unidos necesitaba presentar su lucha como algo aceptable, capaz de ser un éxito para su país y para la humanidad. Con esta empresa, las imágenes que llegasen del campo de batalla debían crear un imaginario muy concreto, capaz de hacer sentir al estadounidense cierto placer que, por razones obvias, se vinculan con la categoría de lo sublime.

Esta estrategia consiste en colmar la industria cultural de productos que remitan a su público a dicho sentir. Se generan, así, distintas obras audiovisuales, de las que participa el fotoperiodismo, en las que aparecen dos tipos de imágenes bien diferenciadas. De un lado, se promueve la creación de un material gráfico de cierta espectacularidad y gran contenido violento, centrado especialmente en mostrar el dolor al que son sometidos los *otros*. La finalidad de dichas imágenes será fomentar la premisa de que el país se sacrifica por un bien mayor, de que su lucha está enfocada a acabar con la brutalidad que perpetran aquellos que perpetúan la barbarie. La experiencia de lo sublime se establece, en consecuencia, en el desajuste entre el horror que produce la imagen particular y la consideración racionalizada de que la intervención militar va dirigida, justamente, a evitar la

proliferación de dichas escenas. Lo sublime lleva, de esta manera, a la justificación del conflicto, en términos que recuerdan lejanamente a los defendidos por Marinetti.

La estetización de la política se establece como un nuevo recurso para la propaganda. Pese a la rotundidad de esta afirmación, no debemos dejarnos embaucar por una postura radical que nos lleve a identificar toda imagen como oportunista y, en consecuencia, a que rechacemos sus vínculos con lo real al considerarla adscrita a lo publicitario. Debemos recordar que el periodismo *debe ser* independiente del poder político, pues así dicta su código deontológico. Esto no supone, sin embargo, que la fe en la ética periodística lleve al olvido de la censura impuesta por los gobiernos de las distintas naciones, que tratan de controlar aquellas escenas que les son desfavorables; censura que se inicia con la instauración de la figura del periodista empotrado y que concluye con la prohibición directa de difundir algunas imágenes. Lo ideal es mantener un espíritu crítico sin caer en las teorías de la conspiración. Existen voces que, conscientes de la estetización que nos ocupa, ven la mano de la Administración detrás de toda imagen que pudiese justificar una actuación armada, e incluso proclaman que los vídeos efectistas del Estado Islámico no son otra cosa que la radicalización de la práctica que analizamos. No es la intención de esta reflexión fomentar estas posturas, pero sí señalar que, en un espectro distinto, esta estetización de la política *es real*. Nos remitiremos a la polémica que se generó en torno al retrato de Aisha Mohammadzai realizado por Jodi Bieber para ejemplificarla. La potente imagen, que fue ganadora de la 54ª edición de los premios World Press Photo (2011), fue publicada en la portada de la revista Time en 2010, acompañada del titular ‘What Happens if We Leave Afghanistan’<sup>299</sup> (figura 126).

---

<sup>299</sup> “Qué ocurre si abandonamos Afganistán”. Traducción propia.



Figura 126

Portada revista Time, Jodi Bieber (2010)

El uso de la estrategia de estetización en pos de la experiencia de lo sublime es tan burda que no tardaron en alzarse las voces que tachaban dicha imagen de propaganda<sup>300</sup>. El horror se muestra como justificación de la presencia

---

<sup>300</sup> Jim Johnson, un teórico político estadounidense, denunció dicha situación en su blog (*Notes on Politics, Theory & Photography*). A fin de cuestionar la imagen, realizó una manipulación de la portada, sustituyendo el pie de foto por "What still happened despite 10 years of occupying Afghanistan". David Campbell recogió esta crítica en su web personal para incidir, de nuevo, en los motivos que llevaron al prestigioso premio de fotografía a otorgar su galardón a una imagen cuya actualidad era cuestionable y cuya descontextualización debía ser entendida como propaganda y no como fotoperiodismo. Ambas publicaciones pueden consultarse *online*. Campbell, D. (14 de febrero de 2011), *Thinking Images v.10: Jodi Bieber's Afghan girl portrait in context*, recuperada de <https://www.david-campbell.org/2011/02/14/thinking-images-v10-bieber-afghan-portrait/>, y Johnson, J. (5 de agosto de 2010), *TIME & War Propaganda*, recuperado de <http://politicstheoryphotography.blogspot.com.es/2010/08/time-war-propaganda.html>

del ejército estadounidense en Afganistán, en un intento de mostrarse como aquellos que tratan de llevar algo de cordura a terrenos donde prima el salvajismo. Sin embargo, la *Operación libertad duradera*, con la que dio comienzo la ocupación del país afgano, se remonta al 7 de octubre de 2001, por lo que las lesiones a Bibi Aisha, fechadas en 2009, se produjeron *a pesar* de la presencia del ejército estadounidense. Si a la cuestionable actuación de la revista *Time* sumamos la nueva descontextualización a la que se vio sujeta la captura de Bieber en manos de World Press Photo, y añadimos a esta mezcla el hecho de que la popularidad de la presencia de Estados Unidos en dicho país había caído en picado, el resultado de esta miscelánea no puede ser otro que el de la propaganda. La imagen recoge el sufrimiento *real* de una joven que fue vendida por su padre a un soldado talibán con tan solo 12 años y obligada a casarse con 14; que después de años de abusos decidió huir a los 18 y que, tras ser descubierta, fue devuelta por su propio padre a su familia política, los cuales, a modo de castigo, le cortaron la nariz y las orejas y la dejaron a su suerte, con la intención de que muriese desangrada. La historia de Aisha es, así, banalizada para justificar un planteamiento político, del mismo modo que es banalizado el sufrimiento de todas las mujeres que siguen siendo vendidas, maltratadas, mutiladas y asesinadas. Su imagen se ha descontextualizado, su nombre se ha perdido para convertirla en una víctima perfecta que justifique la actuación militar. La exhibición del horror se realiza deliberadamente, a la espera de que lo sublime emerja y respalde los ideales políticos. No debemos, sin embargo, responsabilizar al fotógrafo de esta adulteración de la imagen. Una vez realizada la captura, la descontextualización de la misma no corre a cargo de aquel que formula el *yo lo vi*. Es importante recordar que el gesto fotográfico se prolonga hasta su recepción, lo cual convierte en responsables del significado de una instantánea tanto al reportero como al

editor o comisario que decide exhibirla alterando su contenido informativo, y a ellos corresponde la responsabilidad de la estetización de esta imagen.

El caso analizado evidencia una conducta frecuente, pero no es la única práctica que vincula la estética de lo sublime como método de estetización de la política a través de la técnica. Otro recurso generalmente utilizado por los poderes políticos deja de lado los horrores en los que encuentra respaldo su actuación para mostrar la otra cara de la misma moneda: la heroicidad de sus soldados. Estas escenas, que a menudo se identifican con lo sublime militar, no exponen los horrores de forma explícita –algo que la mayoría de los países omite, pues daña la moral de los ciudadanos y la popularidad de su iniciativa-, sino que trata de generar un halo en torno a la figura del combatiente. Atendemos entonces a instantáneas en las que se exhibe el poderío armamentístico del que dispone dicha hueste, o bien a escenas en las que se humaniza a la milicia remarcando sus aspectos positivos.

A ello debemos sumar un tercer factor capaz de propiciar placer estético a través de la experiencia de lo sublime en la contemplación de escenas de terror y violencia. Se trata de la satisfacción que obtiene el espectador gracias al conocimiento del mundo que alcanza a través de las representaciones del horror. De nuevo, la discordancia entre lo terrible de la escena recogida a través de la cámara y la satisfacción que experimenta la razón al ver saciadas sus ansias de conocer *lo que sucede* en el mundo nos traslada al ámbito de lo sublime. Debemos considerar, además, un nuevo nivel en el que lo terrible de la representación produce una experiencia placentera, ligada esta vez a lo que previamente hemos denominado “estética de la participación”. En la actualidad, el placer sublime que se despliega del acto de conocer se suma al que emana del *dar a conocer*. Al compartir en las redes sociales una noticia reforzamos nuestra postura en



contra de la situación que denunciarnos, con el añadido de que lo hacemos *ante los demás*, definiéndonos a nosotros mismos.

En la actualidad, la experiencia de lo sublime pasa a estar bajo control de aquellos que buscan la estetización de la política. Se trata de una vivencia controlada –y, de cuando en cuando, manipulada– que es generada a sabiendas de que su apreciación puede beneficiar a unos intereses mayores, una idea que excede los márgenes de la imagen y que pertenece al dominio de la racionalización de la guerra. Lo sublime se torna, así, en una forma más de control, y transmuta en sublime ideológico, y aliena al público frente a una experiencia que ha sido diseñada a consciencia para potenciar una actitud patriótica. Frente a las imágenes de la barbarie perpetrada por el *enemigo*, el espectador se place en la certeza de que su bando combate activamente a los responsables de dichas atrocidades. Como señala F. Debrix en su artículo ‘The Sublime Spectatorship of War: The Erasure of the Event in America’s Politics of Terror and Aesthetics of Violence’,

uno de los modos de funcionamiento de lo sublime espectáculo consiste en la creación de una tensión entre una escena visual y la realidad hasta el punto donde la imaginación del espectador es atraída hacia un concepto, creencia, o el ejercicio de la razón por la que finalmente logra prevalecer sobre la realidad cotidiana<sup>301</sup> (2006, p. 772).

Esta categorización de lo sublime como experiencia capaz de dirigir la opinión de la sociedad parte del precepto de que la imagen se contempla pasivamente. El espectador procesa la información proporcionada por este método de manera unidireccional, y se transforma en parte de una gran masa anexada en su ideología, enajenada por la experiencia estética

---

<sup>301</sup>“One of the modes of operation of the sublime spectacle consists of creating a tension between a visual scene and reality to the point where the spectator’s imagination is drawn towards a concept, belief, or exercise of reason that finally manages to take precedence over everyday reality”. Traducción propia.

placentera de los horrores de la guerra. Se consuman, así, las peores sospechas de Benjamin.

Sin embargo, el público no tiene por qué dejarse atrapar por esta estrategia. Dar por sentado que la sociedad entenderá la guerra como bella si solo se distribuyen escenas hermosas y atractivas peca de ingenuidad, pese a ser una estrategia que, hasta el momento, ha funcionado. Sin embargo, la nueva era digital ha propulsado la distribución de retratos que no pasan por ningún tipo de censura previa, que rellenan los espacios en blanco y prueban que una guerra es mucho más de lo que *Time* lleva a portada. Aunque la multiplicación de capturas no conlleva una información más veraz, la proliferación de canales para el testimonio visual, así como la supuesta democratización de la imagen informativa encarnada por el periodismo ciudadano, asientan las bases de una nueva manera de entender la figura del espectador y ampliar el espectro de las posibilidades de la estetización de la fotografía. La infoxicación puede llevar al hastío y al abandono de la información, pero también demanda una actitud crítica por parte del público, postura que aún se encuentra en estado embrionario, a la espera de desarrollarse en todo su potencial.

La sublimidad de la imagen no tiene por qué llevar a la alienación del espectador, sino que puede provocar su liberación. Se trata de hacer efectivo el giro que propuso Benjamin en el 36: responder a la estetización de la política con la politización del arte. La estetización de la fotografía no tiene por qué estar sujeta a intereses políticos e ideológicos, sino que puede ser una nueva forma de comprometer al público, de demostrar la complejidad de la realidad y despertar su espíritu crítico, impulsar su toma de consciencia. El espectador, como señalábamos, no asume que la guerra sea bella o sublime porque sus representaciones lo sean, sino que el desnivel entre aquello que *ve* y aquello que *conoce* propicia la reflexión sobre lo real,

su participación activa en la construcción de la imagen fotográfica. La fotografía de guerra no debe caer en la estetización de la política, en la propaganda. Conscientes de las limitaciones del medio del que hacen uso y de la representación como testimonio imparcial, pero no objetivo, los reporteros pueden invitar a su público a escapar de la alienación. Evidentemente, en prensa la imagen seguirá siendo un trasunto de lo real, una ventana directa al *esto ha sido* respaldada por la firma de un periodista que, fiel a su código ético, señala aquello que vio. Sin embargo, una vez que la imagen pierde su carácter noticiable –lo cual sucede cada día con mayor celeridad, salvo honrosas excepciones–, la imagen puede invitar a sobrepasar los límites de lo particular, prescindir de su forzada objetividad para llevar a cabo un cometido de mayor complejidad. Lo más criticado de la estetización de la fotografía de guerra es el salto de la imagen a la galería, pues se asume que el arte siempre es por y para sí mismo. Sin embargo, si aceptamos la posibilidad de una politización del arte, la inclusión de la fotografía documental en los circuitos artísticos no solo puede dar una segunda vida a estas imágenes, sino, además, lograr que su contemplación sea más pausada; huir de los instantes decisivos y de la inacción de su público para fomentar un espíritu crítico que, a su vez, revierta en la manera en la que la sociedad interpreta la fotografía de prensa y otorgue una vía de escape a la manipulación y la propaganda.

Es en este sentido en el que trabajan autores como Simon Norfolk, artista nacido en Nigeria pero residente en Brighton, que se considera a sí mismo paisajista. Sus vistas remiten siempre a horizontes marcados por la guerra, pero huyen de lo explícito para hacer reflexionar a su público. Norfolk habla de su propio trabajo como una búsqueda constante de lo sublime. Su interés parte de lo que él mismo denomina *sublime militar*, subsumido a las nuevas formas de guerra que escapan de nuestra comprensión, estrategias de ofensiva y defensa que, según interpreta el autor, abandonan los límites de

la democracia para asumir un nuevo nivel que supera de los límites de la racionalidad. Esta modalidad de lo sublime abarca el crear constantemente armamento capaz de borrar a la humanidad de la faz de la tierra cuando ya existe una tecnología habilitada para suprimir toda forma de vida. Es plantear el campo de batalla no solo como la zona física en la que los combatientes luchan hasta la muerte, sino evidenciar cómo este se ha trasladado hacia dominios que exceden lo visible. A la fotografía de prensa se le escapa esta diversidad, pues su campo de actuación le exige unas características simplistas. Como el propio autor proclama:

No me harté de los temas de fotoperiodismo; me cansé de los clichés de fotoperiodismo, de su incapacidad para hablar de cualquier cosa complicada. El fotoperiodismo es una gran herramienta para contar historias muy simples: Este es el bueno. Este es el malo. Es horrible. Pero el material con el que estaba lidiando era cada vez más complicado<sup>302</sup>.

Norfolk nunca abandonó el fotoperiodismo; dedicó sus esfuerzos a reformular sus posibilidades. Sus imágenes huyen del instante decisivo, aquel que trata de condensar una acción en un único fotograma que, de una simple mirada, desvele toda la historia. Para él –y cada vez para más profesionales de este sector-, este tipo de capturas satisface las demandas del mercado de la información, pero falla en trasladar la complejidad de la

---

<sup>302</sup> “I didn’t get fed up with the subjects of photojournalism – I got fed up with the clichés of photojournalism, with its inability to talk about anything complicated. Photojournalism is a great tool for telling very simple stories: Here’s a good guy. Here’s a bad guy. It’s awful. But the stuff I was dealing with was getting more and more complicated”. Traducción propia. Declaraciones extraídas de Manaugh, G. (1 de diciembre de 2006), War/Photography: An Interview with Simon Norfolk, *BLDGBLOG* (“building blog”), recuperado de <http://www.bldgblog.com/2006/12/warphotography-an-interview-with-simon-norfolk/>.

guerra. Más aún, entumece al espectador, que espera que todo le venga dado por el fotógrafo.

La mercantilización de la información lleva a la pasividad del receptor. Para asegurar la venta de la imagen y, por consiguiente, un salario y la posibilidad de seguir informando, los fotógrafos utilizan fórmulas que les permiten anticipar la experiencia que su público tendrá de dichas imágenes. Para ponerlo en términos más cercanos al ámbito de la reflexión fotográfica, se fuerza el *punctum* barthesiano. ¿Cuántas veces hemos presenciado la misma imagen de una madre (o un padre) abrazando a su hijo? ¿Cuántas mujeres se han convertido en madonas? ¿Cuántos juguetes hemos visto entre los escombros?

Es esta práctica lleva al entumecimiento del público, y no la saturación de imágenes. La máxima de Cartier Bresson, entendida como el fotograma clave de una acción prolongada, no es problemática: es la demanda de este tipo de capturas y la traslación de este principio al ámbito de la emoción lo que debemos censurar. El público lamenta que el hartazgo le ha endurecido la piel, exponiendo su dificultad para *sentir* en la percepción de la imagen documental. Culpa, además de a la multiplicación exponencial de capturas y pantallas, al embellecimiento de la imagen como causa segura de su insensibilidad. Pero, como escribe Rancière,

si el horror está banalizado no es por que veamos demasiadas imágenes de él. No vemos demasiados cuerpos sufriendo en escena, sino que vemos demasiados cuerpos sin nombre, demasiados cuerpos incapaces de devolvernos la mirada que les dirigimos, cuerpos que son el objeto de un habla sin tener ellos mismos la palabra (2010, p. 100).

La reprobación del embellecimiento de la imagen suele ir de la mano de la censura de la banalización de la realidad representada al conferirle un halo estético. Sin embargo, la hipótesis de Rancière no es del todo acertada. Está

claro que con sus palabras se refiere a la victimización del ciudadano, a la exposición de su dolor a partir de un testimonio que no es el suyo. Ahora bien, si trasladamos esta afirmación a nuestra reflexión, saltan a la vista sus carencias. ¿Quién es el encargado de nombrar y de dar voz al fotografiado? ¿Es el medio o es el lector? Y, además, ¿debemos ceder ante la presión de lo particular?

Pero volvamos a Norfolk. Su caso es el paradigma de todos aquellos que recurren a la estetización de la imagen para procurarle un nuevo lenguaje a la fotografía documental, de todos aquellos que pretenden reinventar una profesión que lleva tiempo buscando una manera de esquivar la desaparición. La potenciación y reinención de la estética de la imagen escapa –de la mano de autores como Norfolk, Delahaye, Seawright, Meyerowitz o Ristelhueber, entre otros- de la estetización de la política para propugnar la politización del arte. Como punto intermedio entre dichas imágenes, pensadas para el panorama artístico, y las instantáneas tomadas para prensa, encontramos la exhibición de estas últimas en espacios pensados para obra artística. Con este gesto, los reporteros logran conferir una nueva vida a sus imágenes; existencia que no las altera como objetos, sino en la lectura y la transcripción que de ellas hace un público que escapa de los tiempos de la información.



### 13. La representación de la tragedia: posibilidades estéticas e implicaciones políticas

La progresiva inclusión de la fotografía de guerra en el ámbito artístico, así como el innegable proceso de embellecimiento al que se ha visto sometida, hacen necesario el replanteamiento de los límites de la representación del sufrimiento<sup>303</sup>. Hasta el momento, hemos considerado la posibilidad de lo bello y lo sublime en la fotografía de guerra, pero ¿cómo se vincula el placer estético al ámbito de la tragedia? ¿Cómo percibimos el padecer del otro a través de la imagen?

Fueron estas cuestiones las que llevaron a Susan Sontag a redactar *Ante el dolor de los demás* (2003). En el texto, la autora medita sobre el impacto que tienen dichas capturas en su público, una preocupación que ya había tratado en *Sobre la fotografía* (1977). Para ella, la principal pregunta gira en torno a si lo fotográfico puede comunicar el sufrimiento de otra persona y, en caso de que así sea, si la contemplación de este dolor podría imbuir en su público una nueva forma de entender el conflicto<sup>304</sup>. Si bien considera que los retratos son capaces tanto de representar al otro como de hacernos testigos de su sufrimiento, se muestra más reacia a aceptar la posibilidad de que la

---

<sup>303</sup> Cabe destacar que el sufrimiento es uno de los elementos clave del Romanticismo, lo cual nos permite ligar, una vez más, la fotografía de guerra con las representaciones del dolor que fueron creadas bajo el influjo del pensamiento romántico. Molinuevo destaca que “las contradicciones sociales, la insatisfacción personal y, particularmente, el sufrimiento, llevan al individuo, no solo a huir, como ha difundido el tópico romántico, sino también a «romantizar» (2009, p. 22).

<sup>304</sup> Judith Butler denomina a esta posibilidad discutida por Sontag la “función transitiva” de la fotografía. Según expone en *Frames of war: When is life grievable?* (2009), las imágenes “deben actuar sobre los que las miran de tal manera que ejerzan un influjo directo en el tipo de juicios que estos formularán después sobre el mundo” (p. 101).



contemplación de la imagen genere una respuesta moral. Según defiende, la fotografía no siempre consigue generar en su audiencia un *pathos* ético y, si fuese capaz de provocarlo, este sería momentáneo, tan fugaz como los tiempos de la información.

Sontag se muestra descreída en cuanto a la posibilidad de que la fotografía sea competente, en sí misma, para ofrecer una interpretación de lo real. Considera, por el contrario, que las posibilidades narrativas de la imagen están estrechamente relacionadas con aquellas verdades externas a ella misma, que la acotan. La fotografía puede afectarnos, pero no es capaz de llevarnos a comprender lo que presenciamos a través de ella si no nos apoyamos en elementos que le son ajenos, como los pies de foto, ni al contexto en el que se produce el encuentro entre el objeto fotográfico y nuestra atención. Es más: según su teoría, la fotografía no podrá despertar conciencias por sí misma, sino que su éxito informativo, político y social dependerá de las características subjetivas de aquella persona que contemple la imagen.

Sobrevuela la reflexión presentada en *Ante el dolor de los demás* la sombra de una duda: ¿es realmente legítimo que atendamos al sufrimiento ajeno a través de las representaciones que se nos proporcionan mediante la cámara? ¿No perpetuamos el dolor con nuestra apreciación? Esta inquietud queda reflejada en sus palabras:

Quizá las únicas personas con derecho a ver imágenes de semejante sufrimiento extremado son las que pueden hacer algo para aliviarlo – por ejemplo, los cirujanos del hospital militar donde se hizo la fotografía- o las que pueden aprender de ella. Los demás somos mirones, tengamos o no la intención de serlo (2003, p. 53).

Si la imagen no nos lleva a obrar contra la realidad representada, no debería ser vista. Y no será vista, porque el público rechazará mirarla, dolido por la

realidad que entiende en ella contenida. Pero volvamos a las preguntas de las que partía Sontag para aplicarlas a la posibilidad del placer estético en la representación de la guerra: ¿en qué términos atendemos a la tragedia en una obra? ¿Cómo nos relacionamos con ella y qué influencia ejerce sobre nosotros?

Desde la antigüedad, las representaciones de lo bello han convivido con recreaciones del sufrimiento humano, y las implicaciones de la exhibición del dolor han dado lugar a multitud de consideraciones. Lo trágico, considera Aristóteles en el capítulo VI de su poética, es

imitación de una acción digna y completa, de cierta extensión, en un lenguaje conformado de manera atractiva (donde los medios para conseguir este atractivo son adecuados a cada una de las partes), en el modo de la acción dramática y la no narración, y que, mediante la compasión y el temor, realiza la catarsis de las pasiones (2004, p. 77).

Nos enfrentamos, por consiguiente, a una representación que nos transmite emociones de desasosiego, pero también aquella que hace nacer en su público la compasión, a través de la cual se gesta una purificación de los sentimientos mentados por el pensador heleno. Presenta dramas humanos, pero lo hace de tal manera que provoca placer en aquellos que lo contemplan. Por muchos siglos que hayan pasado desde que Aristóteles reflexionase sobre la tragedia, la presencia de este género ha sido una constante en la historia de la humanidad. Las obras de Eurípides dieron paso, mucho después, a las de Shakespeare que, a su vez, fueron seguidas más recientemente por los textos de Beckett, Brecht, y Heiner Müller. Lo trágico, no obstante, no debe considerarse exclusivo de la palabra escrita, pues se deja entrever en distintas manifestaciones artísticas y culturales. Está presente en los grabados de Otto Dix, en la danza sagrada de *El rito de la primavera* (Ígor Stravinski y Vaslav Nijinsky, 1913), en las páginas de *Maus*

(Art Spiegelman, 1980), en los trazos animados de *Hotaru no baka* (Isao Takahata, 1988) y en los fotogramas de *The art of killing* (Joshua Oppenheimer, 2013). Inevitablemente, su existencia se ha trasladado al ámbito de lo fotográfico y ha alcanzado con sus raíces el propio corazón de este medio: la fotografía testimonial.

Su influencia es especialmente fuerte en la reflexión acerca de las posibilidades estéticas de la fotografía de guerra. Las capturas que abordamos remiten, ya sea de manera directa o indirecta, al dolor del otro, al drama humano inherente a cada conflicto e indisociable de sus efectos. Toda representación fotográfica del horror será, en consecuencia, la exhibición del sufrimiento ajeno. Como hemos desarrollado, la experiencia del dolor en la imagen fotográfica presenta una dificultad añadida, inmanente a su propia esencia: su inevitable vínculo con lo real. Ahora bien, dicha coherencia con lo existente no implica que la fotografía ofrezca un modelo de percepción en diferido de lo acontecido, en el que la experiencia brindada por la captura sea indistinguible de la contemplación directa del tormento ocasionado por el conflicto. En su condición de imagen, la fotografía nos da la posibilidad de entender estéticamente una realidad que, en sí misma, heriría al espectador y causaría un rechazo inmediato. La tragedia, representada a través de lo fotográfico, es capaz de evocar en su público una respuesta emotiva en el reconocimiento e identificación de lo retratado. El dolor que se desprende de esta contemplación puede llegar a tornarse, gracias a la representación, en placer estético.

Aristóteles nunca llegó a acotar el significado que atribuye al término *κάθαρσις* en su *Poética*, lo cual ha dado lugar a multitud de interpretaciones de dicho vocablo<sup>305</sup>. Pese a ello, la idea de catarsis suele vincularse a la

---

<sup>305</sup> Hasta el siglo VI A.C, el término catarsis dependía del ámbito de la medicina y, más concretamente, de las prácticas del culto dionisiaco en las que se purgaba la enfermedad a través del festejo (Barrucand, 1970). Aristóteles rescató este vocablo para definir los efectos

posibilidad de purgar las emociones negativas que parten de la identificación con los protagonistas de la representación. En la contemplación del sufrimiento ajeno, el espectador comparte el pesar de los actores. Sin embargo, gracias a la mediación de lo artístico, la conmoción deriva en placer al propiciar la compasión. En esta misma línea se sitúa el planteamiento de Lessing, quién, en su *Laocoonte o los límites de la pintura y la poesía* (1766) apunta que “lo horrendo, en la naturaleza misma, cuando logra despertar nuestra compasión, no es algo totalmente desagradable. ¿Cuánto menos, pues, en la imitación?” (2015, p. 199). El cuerpo malogrado de Laocoonte y su actitud frente al tormento se convierte en el pretexto perfecto para reflexionar acerca de las posibilidades estéticas de la representación del dolor. En su análisis del grupo escultórico que perpetúa el grito mudo del sacerdote de Apolo, Lessing considera que “Laocoonte sufre, pero sufre como el Filóctetes de Sófocles: su desgracia llega hasta nuestra alma, pero quisiéramos ser capaces de soportarla como este gran hombre” (2015, p. 47).

No obstante, señala el pensador, la posibilidad de contemplar una realidad doliente y complacerse en ella no es siempre efectiva. En aquellos casos en los que el calvario es tan evidente que deforma al que lo padece, la

---

de la tragedia en lo sensible, en clara oposición a la postura de Platón, para quien el teatro era mero entretenimiento. Sin embargo, y como hemos adelantado, Aristóteles nunca apostilló el sentido en el cual hacía uso de la expresión que nos ocupa. Sus estudiosos han hallado fragmentos en otras obras en los que parece que el autor amplía la brevísima referencia a la catarsis: se puede rastrear la esencia de este pasaje de la *Poética* en su *Política*, su *Retórica* y su *Ética para Nicómaco*, como apunta Schaper (1968). Según considera este último, Aristóteles utiliza el término de manera metafórica, alegoría que podría partir de las implicaciones médicas del término a las que ya hemos aludido o del concepto religioso de purificación. Jacob Bernays se erige como el mayor defensor de la primera postura en su obra *Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie des Drama* (1880). Para una interpretación estética del concepto debemos remitirnos a *Aristotle on the Beauty of Tragedy*, de G. F. Else (1938) o a *Aristotle's poetics: the argument*, redactado por el mismo autor en 1957. La confrontación entre la procedencia médica o religiosa del término es el eje central *The Place of Katharsis in Aristotle's Aesthetics*, publicado por W. F. Trench en 1938.

probabilidad de la experiencia estética se desvanece. Imaginando un Laocoonte desfigurado por el sufrimiento, Lessing argumenta:

Hacedle gritar y veréis qué ocurre. Antes era una estatua que inspiraba compasión, porque expresaba a un tiempo belleza y dolor; ahora es una imagen fea y monstruosa que nos hace apartar la vista, porque la visión del dolor despierta en nosotros repugnancia, sin que la belleza del ser que sufre sea capaz de trocar esta repugnancia en un dulce sentimiento de compasión (2015, p. 58).

Belleza y horror conviven en el mármol, lo que asegura la posibilidad de que se dé la experiencia estética en la contemplación del suplicio al que es sometida la figura que se nos presenta. En las manifestaciones en las que lo terrible de lo representado sea demasiado evidente y macabro, nuestro sentido de autoconservación nos hará retirar la vista; aquellas imágenes en las que el padecer ajeno nos daña simpatéticamente no podrán ser nunca detonantes de la experiencia placentera. Es precisamente de esta idea de la que nos habla Lessing en su defensa del suspiro callado de Laocoonte: si su dolor se manifestase a través de un grito que desfigurase sus facciones, demacrando su rostro, el público rechazaría su visualización, lo que cancelaría todo proceso catártico. La reflexión del pensador alemán goza de una vigencia incuestionable en la consideración de la estetización de la fotografía de guerra. Para que la imagen documental cumpla con su cometido, esto es, para que la información contenida en la captura pueda llegar al máximo número posible de personas, esta debe ser vista. Si la crudeza de lo retratado resulta repugnante, nuestra reacción más probable será, precisamente, la de apartar la mirada, lacerados por la realidad a la que atendemos. Sin embargo, en una representación en la que la belleza y el dolor se mantienen en equilibrio, la desazón puede derivar en deleite en la conmiseración. Esto podría explicar el porqué de que las instantáneas más

truculentas se ocultan a la vista de la opinión pública, al tiempo que esclarece el hecho de que cada vez más reporteros opten por conservar instantes en los que horror y belleza comparten plano.

La catarsis aristotélica, vestida de compasión por Lessing, depende de la eventualidad de identificarse con lo representado, de que el público sea capaz de reconocer su dolor al tiempo que toma consciencia de que podría haber padecido el mismo destino. Esta idea está presente en la revisión que Schiller elabora acerca de lo sublime patético, tal y como puede intuirse en el siguiente fragmento: “La percepción objetiva del sufrimiento debe producir en nosotros, merced a la invariable ley natural de la simpatía, una sensación dolorosa, que lo convierte de algún modo en padecimiento propio y provoca nuestra compasión” (1992, p. 97). La posibilidad de placer estético como experiencia catártica invita a su espectador a mirar *a través* de la imagen para atender al horror del sufrimiento ajeno y deleitarse en la piedad que suscita. Supone, en consecuencia, dejarse embaucar por lo fotográfico, al tiempo que implica que el único placer estético posible en la contemplación de lo trágico representado parte de la identificación y se debe a la compasión.

El giro estético en la representación de la realidad doliente de la guerra iría dirigido –si seguimos este planteamiento, según el cual la posibilidad de deleite queda supeditada a la piedad- a despertar en el público una lástima que pueda ser calmada por un gesto caritativo. La visualización del sufrimiento solo admite, ateniéndonos a este planteamiento, dos posibles reacciones: rechazo o compasión. La primera vía se identificaría con el repudio de una escena que, dado su contenido, hiere nuestra sensibilidad. Para la segunda posibilidad, la contemplación de la tragedia es capaz de proporcionar un horror delicioso en su público. Ambas presentan un nexo común: el espectador de estas capturas se mantendrá pasivo, de tal manera

que es la propia imagen la que le traslada a una u otra experiencia. Ahora bien, frente a esta función transitiva de la imagen, ¿no existe posibilidad de acción alguna? ¿Cómo podemos conmovernos ante el sufrimiento sin poner solución a este pesar? ¿Qué ocurre con aquellas capturas frente a las que no podemos, de facto, actuar?

El uso de imágenes dolientes por parte de organizaciones no gubernamentales puede relacionarse con facilidad con el proceso misericordioso que describe Lessing, pues paliamos el desconuelo que nos produce la visualización de niños desnutridos y acosados por la guerra con una contribución económica que ayuda a resarcir nuestra conciencia. Estas imágenes son partícipes del embellecimiento: deben de ser terribles para despertar la compasión de su público, pero sin que el dolor retratado sea tan agudo que anule la posibilidad de catarsis en la captura. Ahora bien, limitar la fruición a la posibilidad de acallar el remordimiento que nos acosa con un simple gesto de *altruismo* resulta sumamente controvertido. El embellecimiento forzado en pos de la caridad no está exento de crítica. Su uso consciente se convierte en una forma de manipulación emocional, dirigida, como planteábamos anteriormente, a recaudar los máximos fondos posibles (algo cuestionable por mucho que sea una causa noble). De otro lado, el deleite derivado de esta experiencia perpetúa la condición de víctima del retratado, lo cual plantea serios problemas morales. El fomento de la caridad tampoco supone el despertar crítico de la conciencia, ni incita al ser humano a mejorar su naturaleza para que esos acontecimientos que han movido nuestro espíritu no vuelvan a suceder<sup>306</sup>. Si la consternación se

---

<sup>306</sup> Esta es, precisamente, la crítica que hace Martha Rosler a la fotografía documental. Para ella, esta “siempre se ha sentido mucho más cómoda en compañía de la moral que de una retórica o un programa político revolucionario” (2004, p. 72). Su postura ante la fotografía de las tragedias de los demás se evidencia en la reflexión que hace del trabajo de Lewis Hine. La autora considera que la obra del fotógrafo, como la de otros que usaban su cámara para denunciar los defectos de la sociedad,

anula por forzar la compasión, ¿no sucumbe el embellecimiento a la banalización<sup>307</sup>?

Por otra parte, tal y como hemos demostrado en nuestro análisis de lo bello y lo sublime, el placer estético no se limita a la posibilidad de compadecerse de aquel que sufre, sino que se refiere a un amplio abanico de emociones. Frente al horror retratado, que nos recuerda nuestra fragilidad física, existen varias respuestas racionales, todas ellas vinculadas con esa superioridad del pensamiento capaz de trasladarnos de lo terrible al deleite. De una parte, la identificación con el otro y la exhibición de su penuria nos lleva a encontrar satisfacción en el simple hecho de no ser nosotros los que padecemos. El gesto de presenciar las dificultades por las que otros se ven obligados a pasar minimiza el peso de nuestras propias contrariedades, al tiempo que se gesta un sentimiento de agradecimiento por no haber tenido que enfrentarnos a

---

abogaba, a través de la presentación de imágenes combinadas con otras formas de discurso, porque se enmendaran las injusticias. Esta postura no consideraba que dichas injusticias fuesen inherentes al sistema social que las toleraba: el supuesto de que eran toleradas y no *generadas* por él constituye la falacia básica de la asistencia social (2004, p. 71).

Plantea, además, que la caridad es “un argumento a favor de la conservación de la riqueza” (2004, p. 71). En la misma línea se encuentra la denuncia que formula Allan Sekula, quien considera que la obra de autores como Eugene Smith se corresponde con una postura liberal que en nada contribuye a la solución de los horrores que muestra. Según defiende el artista, “el aspecto subjetivo de la estética liberal es la compasión y no la lucha colectiva. La compasión, mediatizada por el reconocimiento del “gran arte”, suplanta la comprensión política” (2004, p. 53).

<sup>307</sup> Hans Christoph Buch revisa el *Laocoonte* de Lessing para llevar su reflexión al ámbito del periodismo. En *Laocoonte, o sobre los límites del periodismo y la literatura* (2008), el periodista alemán se pregunta acerca de los confines de la representación de la realidad en el ámbito de la información a raíz de su propia experiencia como reportero. En su escrito, Buch argumenta que

mientras más se cruza el umbral de prohibición que impide, por ser irrepresentable, representar aquello que ocurrió antes –la muerte en la cámara de gas– y se hermosea artísticamente en cualquier dirección, más se pierde el impulso original, mezcla de mudo estupor, vergüenza y shock. Quitarles a estos temas su carácter de tabú va de la mano con su banalización. Auschwitz se transforma en una referencia entre otras y la indignación ritualizada se petrifica, como todo bien cultural devaluado y convertido en un cliché que nada dice (2008, p. 201).

Su postura se sitúa en la misma estela que la defendida por Claude Lanzmann, para quien representar lo irrepresentable no deja de ser una forma de perpetuar el sufrimiento del retratado, al tiempo que se banaliza su dolor.



las dificultades que afrontan otros. De otro lado, al examinar y censurar las atrocidades cometidas nos situamos a nosotros mismos en un estatus superior, por el que nos desvinculamos de la barbarie. El espectador alcanza la experiencia placentera al analizar su humanidad y considerarla *por encima* de la del verdugo. Por otro lado, existen representaciones derivadas de la guerra que seremos capaces de afrontar sin que este gesto devenga en una experiencia placentera. Frente a ellas, nuestro cuerpo sensible se ve poseído por la impotencia y la rabia, pesares que suelen ir vinculados a la visualización de aquellas imágenes que no rechazamos, pero que tampoco nos llevan a la catarsis caritativa. Pero incluso de estas imágenes se puede extraer una experiencia placentera, que brota del propio acto de conocer. El ser capaz de afrontar escenas desgarradoras puede ser motivo suficiente para que nuestro intelecto alcance cierto gozo. Para este último estrato, incluso las imágenes más cruentas pueden promover cierta forma de complacencia. A este modelo debemos sumar, como ya hemos visto, la experiencia placentera derivada de compartir esta información. No obstante, ninguna de estas posturas nos incita a *obrar*.

Pero volvamos a Aristóteles. En su propuesta, la tragedia nos habla de actos, no de personas concretas: “La tragedia es en esencia una imitación no de las personas, sino de la acción y la vida” (2004, p. 88). El objetivo del artista trágico no debe ser la mera presentación del sufrimiento físico individual pues, según considera Schiller, el estado de conmoción de lo sensible no es digno de ser representado por el artista (2004, p. 4). La tragedia, según apuesta el pensador, poeta y dramaturgo, no solo debe aludir al tormento de lo sensible, sino también a la resistencia moral frente a dicho padecer. No en vano, el género trágico suele remitirnos a héroes, personajes que “son tan sensibles a todos los sufrimientos humanos como los demás, y precisamente lo que les convierte en héroes es que sienten el sufrimiento de una forma fuerte e íntima sin que este les supere” (2004, p. 3). La

oposición entre lo sensible y lo racional nos remite a la consideración de que, según el planteamiento de Schiller, el ser sensible debe exponerse al sufrimiento para que el ser racional despierte y se revele a las leyes naturales. Las personas representadas por los artistas trágicos son *mejores* que las aquellas con las que cohabitamos. Son esos héroes que, estoicos, afrontan una desgracia tras otra. Es el gesto compungido de Laocoonte ante la muerte de sus hijos. La tragedia, entendida como experiencia estética, nos habla de la humanidad, de sus limitaciones, defectos y debilidades. Se trata de una representación moral, y no sensual, de lo acontecido, que tiene lugar a través de las acciones, ajena a nombres propios. Así sucede en la ya referida obra de Géricault. *La balsa de la medusa* es una pintura histórica, basada en un hecho real, en la que los nombres de aquellos que fueron testigos y protagonistas de la desdicha representada son olvidados para que, a través de su experiencia, el público atienda a una reflexión sobre la condición humana.

Este es el primer escollo que encuentra la fotografía de guerra a la hora de ser identificada como tragedia en el sentido que nos ocupa. Los protagonistas de sus escenas no pueden ser trascendidos con tanta facilidad, pues se refieren siempre a realidades concretas. El sufrir de estas personas tampoco es ejemplar: solo son humanos, con sus limitaciones, defectos y debilidades. Bien es cierto que, mediante la selección consciente del momento representado, la emoción contenida en la imagen puede evadir los instantes de dolor físico extremo para señalar hacia esos momentos en los que el padecer sensible es contenido por la fuerza moral del retratado. La industria generada en torno a la fotografía como documento también evita –como hizo en su tiempo el autor de la representación escultórica de Laocoonte y sus hijos– presentar aquellas realidades que causarían rechazo inmediato, algo que es propio, como es de suponer, del embellecimiento de la imagen. Es por ello que se multiplican aquellas escenas en las que se huye

de la exhibición de heridas físicas para aludir a un dolor menos evidente que, sin embargo, posibilita un mayor reconocimiento del otro en su padecer. Encontramos, así, menos cuerpos descompuestos y mancillados por la artillería, realidades que han sido sustituidas por las lágrimas contenidas de un padre, por la mirada perdida de un niño o por el llanto desconsolado de una madre.

Toda fotografía contiene, en sí misma, las marcas temporales de la realidad a la que remite, lo cual la separa del *aquí y ahora* de la obra de arte. Benjamin así lo señalaba en su revisión de la historia de este medio:

En la fotografía en cambio nos sale al encuentro algo nuevo y especial: en la pescadora de New Haven que mira al suelo con un pudor tan indolente, tan seductor, queda algo que no se agota en el testimonio del arte del fotógrafo Hill, algo que se resiste a ser silenciado y que reclama sin contemplaciones el nombre de la que vivió aquí y está aquí todavía realmente, sin querer entrar nunca en el “arte” del todo” (2008, p. 24).

El núcleo real en torno al cual se configura la representación de lo fotográfico basta para que el retratado exija el ser reconocido en sí mismo, en su propio espacio y tiempo. Reclama ese nombre que se le niega al supeditar lo representado al mundo del objeto estético, para asegurarse de que, incluso en el museo, la imagen fotográfica siga refiriendo a esa realidad de la que fue testigo. Ahora bien, la imagen-testimonio también puede transfigurarse, olvidar las realidades concretas para permitir una reflexión superior sin que esto suponga la pérdida de su información particular. Su cometido, además de informar, será el de apelar al sentimiento. Así, la fotografía de guerra podría ligarse al arte patético, aquel que se dirige al *pathos* o, lo que es lo mismo, aquel que hace uso de las emociones humanas para afectar a su público.

Schiller proporciona una reflexión acerca de lo patético en un pequeño ensayo con el mismo nombre, así como en su obra *Sobre lo sublime*. El autor consideraba, al igual que Aristóteles, que la tragedia es el arte más perfecto, pues, si la finalidad última del arte es la representación de lo suprasensible, “el arte trágico especialmente lleva a cabo esta tarea haciéndonos perceptible, dentro de un estado de conmoción, la independencia moral respecto a las leyes naturales” (1991, p. 1). Tal y como señala Schiller en sus cavilaciones acerca de este sentir, “la idea del sufrimiento ajeno, unida a la emoción y a la conciencia de la libertad moral interior, es sublime patéticamente” (1992, p. 97). La obra de arte trágica consigue poner al ser humano en contacto con la esencia misma de la naturaleza, mostrándole los horrores de los que puede ser capaz. Solo la exposición del ser sensible al sufrimiento causado por lo natural será capaz de despertar la voz dormida de la razón, de la humanidad. Recordemos que, para el autor, la experiencia de lo sublime parte de tres consideraciones sucesivas e imprescindibles: “un poder físico objetivo, la debilidad física objetiva de nuestro ser sensible y la superioridad característica de nuestro ser moral” (1992, p. 89). Conforme a esta máxima, lo sublime patético emerge en la contraposición entre una utópica resistencia al horror y la posibilidad de afrontar la violencia de la naturaleza moralmente. Es gracias a dicha entereza moral que el sufrimiento puede mutar en placer sublime. Así,

lo patético no se torna sublime por la conciencia de poseer libertad física, sino por la de ser moralmente libres. El sufrimiento eleva nuestro espíritu y se convierte en una realidad patéticamente sublime, por lo que la dimensión moral de nuestro ser no está sujeta a su influjo causal (1992, p. 98).

Toda representación de lo trágico debe, de un lado, subrayar el sufrimiento de tal manera que sea capaz de despertar la compasión de su público, al

tiempo que introduce la idea de resistencia al mismo, de tal manera que, en su contemplación, el espectador sea capaz de tomar conciencia de la libertad interior del espíritu (1992, p. 100). Lo trágico queda vinculado a la posibilidad de representar la libertad moral, contingencia que está, a su vez, condicionada a la posibilidad de representación de una naturaleza doliente. La experiencia estética placentera derivada de la contemplación de la representación de un suceso trágico solo tendrá lugar cuando la conmoción que sacude lo sensible compense al espíritu (2004, p. 5). Al público de la tragedia “se le exige desde luego una resistencia moral ante el sufrimiento, resistencia a través de la cual se hace visible el principio de libertad, la inteligencia que reside en él” (2004, p. 5). No olvidemos que, también en Schiller, la posibilidad de lo sublime remite directamente a la razón. Lo sublime patético es una forma de lo sublime práctico, en la que dicha vivencia afecta a nuestra existencia mediante el despertar del instinto de autoconservación, de tal manera que atañe directamente a la libertad y, en consecuencia, a la moral del ser humano.

En la propuesta de Schiller, la autonomía del espíritu frente al horror que provoca lo *patético* puede manifestarse de dos maneras bien diferenciadas. Cuando lo negativo a lo que se ve expuesto no ha sido elegido libremente por el ser humano, hablaremos de «lo sublime de la templanza». La segunda posibilidad parte de la situación *positiva*, en la que es el propio ser moral el que se impone a los caprichos de lo sensible. A esta contingencia la denominaremos «sublime de acción». Sea cual sea el origen de lo doliente, lo sublime patético debe contar con dos momentos: el de la *representación viva del sufrimiento* y el de la *resistencia al dolor*. Lo patético solo podrá ocasionar placer estético si este pertenece al ámbito de lo sublime.

Recapitulemos. Hasta este punto hemos planteado la posibilidad de considerar el placer estético derivado de la contemplación del dolor ajeno

representado por la fotografía de guerra como una reformulación de lo sublime patético. Frente al sufrimiento percibido a través del medio fotográfico, el yo sensible del espectador experimenta una sacudida causada por lo terrible, la cual revierte en una reacción intelectual. Por norma general, la depuración de las emociones negativas se asocia al despertar de la compasión, si bien la respuesta racional no se limita a esta actitud. En la contemplación de lo horrible, el placer puede venir dado por la reafirmación de nuestra propia seguridad, así como por la certeza moral de que no somos responsables de lo exhibido, pues nuestra humanidad está por encima de la barbarie que contemplamos. Por último, incluso las imágenes más duras pueden causar un cierto deleite al satisfacer nuestras ansias de conocimiento. Sin embargo, ninguna de estas posibilidades implica que la visualización de los *desastres de la guerra* pueda suponer una llamada a la acción, a la oposición activa a la crueldad. ¿No existe, por lo tanto, una solución? ¿Es la estetización de la fotografía de guerra una perpetuación del dolor sin solución?

La particularidad del pensamiento de Schiller, y el motivo por el cual se ha dado prioridad a su categorización de lo sublime patético sobre otras reflexiones acerca de la tragedia, es el carácter político que imprime a su teoría estética. Ya en *Sobre lo patético* consideraba que “en el juicio estético ascendemos oscilantes de lo real a lo posible, del individuo a la especie; en el moral, por el contrario, descendemos de lo posible a lo real, y confirmamos a la especie dentro de los límites del individuo” (2004, p. 21). Esta diferenciación entre el juicio estético y el juicio moral es básica para entender el potencial de la fotografía de guerra como objeto estético. Si atendemos a lo fotográfico desde lo estético seremos capaces de reconocer al otro representado, de *nombrarlo*, para, seguidamente, trascenderlo y que este gesto suponga tomar conciencia de lo real.

La fotografía de guerra no tiene por qué, siguiendo estas pautas, contentarse con *señalar* lo ocurrido. Su vínculo con la tragedia es tan fuerte que, apelando a la emoción, podría ser capaz movilizar a la razón, de “acertar en el corazón (...), y no apuntar nunca al ciudadano que hay en el ser humano, sino al ser humano que hay en el ciudadano” (2004, p. 23). Hace mucho que los fotoperiodistas renunciaron a la pretensión de cambiar el rumbo de los acontecimientos gracias a sus imágenes. Desde hace tiempo, los reporteros se limitan a aferrarse a una supuesta objetividad para transmitir unos datos, sin la intención de cambiar esta realidad, aunque la rechacen profundamente. Pero ¿podría la fotografía de guerra, a través de su estetización, apaciguar la fuerza destructora del hombre? ¿Lograría hacerle reflexionar sobre sus propias acciones?

Hemos señalado que, en la representación de la tragedia, la posibilidad de lo sublime aparece vinculada a la belleza. El embellecimiento de las instantáneas que pretenden narrar la crueldad de un conflicto nos remite, una vez más, a este equilibrio en el que lo bello y lo sublime no solo no son opuestos, sino que se necesitan mutuamente para poder dar lugar a la experiencia estética en la contemplación del sufrimiento. En este punto, la defensa que Schiller hace de lo sublime como manera de acceder a la humanidad encaja a la perfección con el giro hacia la política que da su propuesta estética en las *Cartas para la educación estética del hombre* (1795). En su correspondencia con el príncipe Augustenburg podemos apreciar cómo las connotaciones con las que Schiller se refiere a la idea de la belleza dan un vuelco, auspiciadas por la situación histórica en la que fueron redactadas las epístolas. Lo acaecido tras la Revolución Francesa hace que el filósofo tinte las posibilidades de lo bello de una connotación social, por lo que su planteamiento ejecutará un giro hacia la estética política. Schiller plantea que el arte puede ser utilizado como instrumento para ennoblecer el carácter del hombre (1999, p. 171), ya que las características de la época en

la que habitaba apremiaban un cambio de paradigma en el que se diese prioridad a la educación de la sensibilidad, “y no solo porque sea un medio para hacer efectiva en la vida una inteligencia más perfecta, sino también porque contribuye a perfeccionar esa inteligencia” (1999, p. 171). El autor no solo demanda una nueva manera de entender la belleza, sino que también acierta en cuestionar la viabilidad de un arte que solo busca divertir. Siglos después, la crítica de Schiller sigue vigente: frente a una industria informativa y cultural en la que prima el entretenimiento, ¿por qué no demandar un compromiso social en la posibilidad de belleza? La estetización de la fotografía de guerra no tiene por qué estar vinculada a la banalización del sufrimiento ajeno, puede ser una apelación a la emoción que promueva, mediante la experiencia sublime, una superación de las limitaciones en pos de un ser humano mejor.

En el planteamiento de Schiller, la realidad del ser humano está conformada por dos impulsos: el sensible, vinculado a la naturaleza sensible del hombre, y el formal, asociado a su naturaleza racional. Ambos principios están subordinados y sincronizados a la vez. El primero limita a la persona a un espacio y tiempo concretos; el segundo le proporciona la posibilidad de libertad. Corresponde a la cultura asegurar que ambos impulsos se den en equilibrio<sup>308</sup>:

Su cultura consistirá, pues, en lo siguiente: en primer lugar, habrá de proporcionar a la facultad receptiva los contactos más variados con el mundo, y llevar a su cota más alta la pasividad del sentimiento; en

---

<sup>308</sup> “La tarea de la cultura consiste en vigilar estos dos impulsos y asegurar los límites de cada uno de ellos. La cultura debe hacer justicia a ambos por igual y tiene que afirmar no solo el impulso racional frente al sensible, sino también el sensible frente al racional. Su quehacer es por lo tanto doble. Primero: proteger la sensibilidad de los ataques de la libertad; segundo: asegurar la personalidad frente al poder de las sensaciones. Lo primero lo consigue educando la facultad de sentir, lo segundo educando la facultad de la razón” (1999, p. 213).



segundo lugar, habrá de procurar a la facultad determinante la máxima independencia respecto de la receptiva, y llevar a su cota más alta la actividad de la razón. Si se unen ambas cualidades, el hombre enlazará la máxima autonomía y libertad con la máxima plenitud del ser y, en lugar de perderse en el mundo, lo aprehenderá más bien junto a la totalidad infinita de sus fenómenos, dentro de sí, y lo someterá a la unidad de su razón (1999, p. 215).

Los impulsos definidos por Schiller obrarán de manera conjunta solo en ocasiones puntuales. Sin embargo, es en ese momento, en el que ambos se tornan una misma experiencia, cuando el ser humano puede acceder a su propia humanidad. En palabras del autor:

Mientras solo sienta, su persona o su existencia absoluta será un misterio para él, y mientras solo piense, ignorará su existencia en el tiempo, o sea, su estado. Sin embargo, si hubiera casos en los que el hombre hiciera al mismo tiempo esta doble experiencia (...) entonces tendría en estos casos, y únicamente en estos, una intuición completa de su humanidad, y el objeto que le hubiera proporcionado esa intuición sería para él el símbolo de cumplimiento de su determinación y, por lo tanto, (ya que ésta solo puede alcanzarse en la totalidad del tiempo) serviría como representación del infinito (1999, p. 225).

El impulso propio de la experiencia estética es lo que el pensador denomina impulso de juego, aquel en el que lo sensible y lo formal conviven sin estridencias. Dicho impulso de juego solo podrá darse en lo que Schiller denomina *forma viva*, esto es, en la belleza, en la que reside, además, la posibilidad de libertad. “Lo único que consigue la cultura estética es que el hombre, por naturaleza, pueda hacer de sí mismo lo que quiera, devolviéndole así por completo la libertad de ser lo que ha de ser” (1999, p. 291). En la contemplación de la fotografía de guerra transmutada en objeto

estético no solo atendemos a la realidad sensible que provoca conmoción y promueve la caridad, sino que entramos en contacto con nuestra propia humanidad en completa libertad. La imagen puede, en el momento en el que es atendida estéticamente, remitirnos a esa humanidad perdida en el curso de la guerra. En el Schiller que considera que el hombre de temple estético juzgará y actuará universalmente (1999, p. 309) se hace evidente el peso que el imperativo categórico ejerce en su pensamiento. Extrapolando esta categorización de lo bello a la experiencia estética en la fotografía de guerra, la posibilidad de lo estético contenido en la imagen hará que sobrepasemos lo concreto –sin, por ello, olvidarlo– para situarnos en un estrato más elevado, en el que la imagen de la contienda permita la reflexión sobre el devenir de la propia humanidad.

La fotografía ha sido utilizada en distintas coyunturas para demostrar la barbarie de la guerra. En ocasiones, una sola imagen ha sido capaz de movilizar las conciencias e influir así en las decisiones políticas. En demasiados casos, dichas capturas son rechazadas y olvidadas. Sirva como ejemplo el caso de *Krieg dem Kriege* (1924), una publicación con la que el pacifista alemán Ernst Friedrich expuso los horrores de la Primera Guerra Mundial (figura 127). Sus páginas actúan como una suerte de terapia de shock: la mejor manera de acabar con la guerra es exponiendo a la vista de todos el daño que esta hace al ser humano. Las capturas más impactantes son aquellas que muestran primeros planos de los rostros desfigurados de distintos soldados. Lejos de asumir que las imágenes hablarían por sí mismas, Friedrich decidió acompañarlas de pequeños textos que aclarasen aquello hacia lo que la imagen apuntaba. Y, para asegurar la universalidad de su mensaje, decidió incluir dicho pie de foto en cuatro idiomas. Pese a su contundencia, de poco sirvió su publicación: apenas unos años después estallaba la Segunda Guerra Mundial. Esta contienda no solo trajo consigo la repetición de aquello contra lo que advertía Friedrich, sino que nos

mostró un nuevo horror: los campos de concentración. Herida por la realidad y sus imágenes, la humanidad se prometió a sí misma que nunca volvería a ocurrir algo así: nunca más habría otro genocidio. Pese a ello, las imágenes no cumplieron con su cometido. Años después, bajo la dirección de Pol Pot, los Jemeres Rojos masacraron a su propia población. Permitimos las matanzas étnicas escudadas en el conflicto de los Balcanes, obviamos el exterminio de los tutsis, las masacres de Guatemala e Indonesia. A día de hoy, seguimos ignorando aquellas realidades que no nos atrevemos a mirar<sup>309</sup>.

La exhibición directa del horror no sirvió para alterar el destino de la humanidad. Sin embargo, a pequeña escala, sí encontramos ejemplos de cómo ciertas imágenes ayudaron a cambiar el mundo. Quizás el caso más afamado sea el de la célebre captura de Huynh Cong Ut, más conocido como Nick Ut (figura 128): su retrato de una niña huyendo de los bombardeos perpetrados por el ejército americano fue capaz de hacer tomar conciencia a los ciudadanos de todo el mundo y, especialmente, a los estadounidenses, lo que ocasionó un movimiento en contra de la guerra que acabó provocando el fin del conflicto. ¿Qué hizo que esta imagen fuese efectiva mientras que las recogidas por Friedrich cayeran en el olvido? La respuesta a esta pregunta es harto compleja. Sin embargo, una cosa parece segura: las capturas de *Guerra contra guerra* son frías, tomas médicas, que causan rechazo ante el sufrimiento del otro representado. Su crudeza es tal que no existe una distancia suficiente para que la razón tome el control de la emoción. Los retratados son soldados, quienes, además de ser heridos, hieren y matan, lo cual limita la posibilidad de empatizar con ellos. Si lo quisiéramos expresar en palabras de Schiller, estas imágenes solo logran

---

<sup>309</sup> “Cuando hay fotografías, la guerra se vuelve «real»”, dirá Sontag (2007, p. 121).

“atormentar a los sentidos sin, al mismo tiempo, resarcir al espíritu por ello”  
(1991, p. 5).

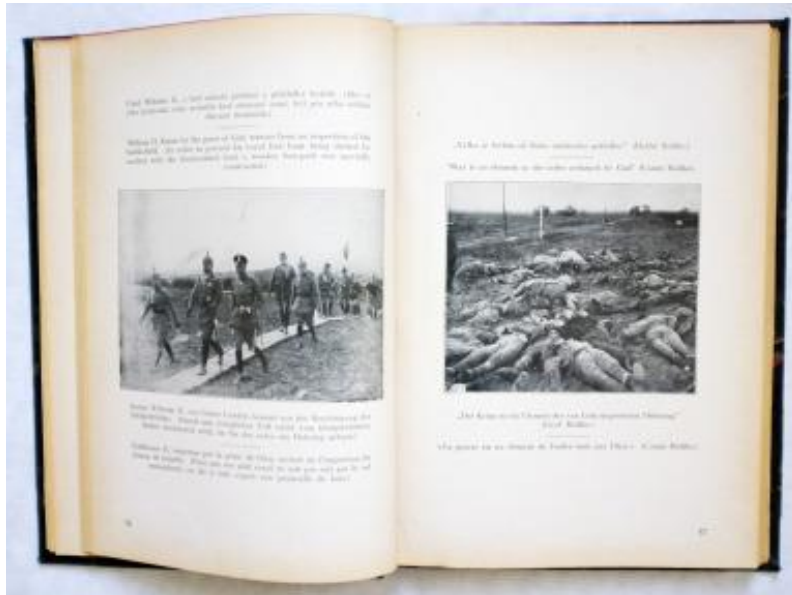


Figura 127

Guerra contra guerra, Ernst Friedrich (1924)



Figura 128

Vietnam, Nick Ut (1972)

Sin embargo, en el caso del retrato de Phan Thị Kim Phúc, la protagonista es una niña indefensa, despojada de todo, que huye del horror con una mueca de dolor que desfigura su rostro. Es sencillo simpatizar con su sufrimiento, que su tragedia nos duela y despierte nuestra compasión para otorgarle así al espíritu la posibilidad de trascender lo sensual a partir de la razón. “La lucha contra un estado de conmoción, por el contrario, es una lucha contra la sensualidad y, por ello, presupone la existencia de algo distinto a esa sensualidad” (1991, p. 7), señala Schiller: el sentimiento de lo sublime patético emerge, precisamente, de esta lucha que nos hace conscientes de que existe, de facto, algo más allá de lo sensible; ese intelecto –la razón– que debe manifestarse para poder hallar placer no en el sufrimiento ajeno, sino en la resistencia a ese dolor y la reacción que el mismo provoca.

La contemplación estética de la fotografía de guerra nos permitiría, así, ir de lo particular a lo general. En este planteamiento, la captura deja de señalar a una guerra concreta para señalar hacia todas las guerras; deja de apuntar a una persona que sufre para mostrarnos a todas aquellas personas que padecen los horrores del conflicto. La imagen, entendida como objeto signifiante, seguirá aludiendo a instantes concretos. Sin embargo, el desvelamiento del objeto estético nos permite elevar nuestra reflexión más allá de lo puntual para plantear la totalidad. Mientras que el objeto signifiante nos remite a la verdad vista por el periodista, la representación de esta verdad en su percepción estética muda, según considera Schiller, en verdad poética<sup>310</sup>. En esta propuesta radica la importancia de la experiencia

---

<sup>310</sup> Schiller contrapone la verdad poética a la verdad histórica. Para el filósofo, “la verdad poética no consiste en que algo haya sucedido realmente, sino en que pudo suceder. (...) La fuerza poética, por tanto, debe radicar en la posibilidad presentada” (2004, p. 23). En este sentido, considera que

lo poético no es la existencia sino la facultad que se anuncia por esa existencia. Es cierto que la circunstancia de que esos personajes vivieran realmente y de que estos acontecimientos tuvieran lugar realmente puede acrecentar muy a menudo

estética de la fotografía de guerra. En la percepción de la imagen como documento, el ciudadano sigue siendo ciudadano, vinculado a sus particularidades, a su ideología, a sus intereses políticos y a sus miedos. La compasión que pueda sentir, la experimenta condicionada por su posición ideológica, la cual le impide ir más allá de la historia planteada para pensar la propia naturaleza del conflicto. Para un ciudadano occidental, la ya célebre fotografía *Dead taliban soldier* (figura 129) no nos enfrenta al cadáver de una persona, sino a los restos de un *enemigo*. Y mientras se mantenga la dialéctica schmittiana amigo-enemigo, la lucha seguirá su curso. La propuesta de Schiller permite sobreponerse a estas limitaciones culturales para contemplar la imagen desde la perspectiva del ser humano. Así, la toma de Delahaye nos muestra a un igual, a una víctima más de una guerra que nunca debió de ser, pues el espíritu de autoconservación nos dice que asesinarlos los unos a los otros responde al instinto, y no a la razón.



Figura 129

*Dead taliban soldier*, Luc Delahaye (1994)

---

nuestro goce, pero como un añadido extraño que perjudica a la impresión poética más que favorecerla (2004, p. 23).

Ahora bien, el nexo que la imagen tiene con lo real perjudica esta expresión poética, pues, como el propio filósofo considera,

en acontecimientos reales (...) lo poético no es la existencia sino la facultad que se anuncia por esa existencia. Es cierto que la circunstancia de que esos personajes vivieran realmente y de que estos acontecimientos tuvieran lugar realmente puede acrecentar muy a menudo nuestro goce, pero como un añadido extraño que perjudica a la impresión poética más que favorecerla (1991, p. 23).

Reconocemos, así, las limitaciones que conlleva la concepción de la fotografía de guerra como patética. El noema de la fotografía dificulta la intuición de la verdad poética a la que alude Schiller, pero, sin embargo, la mera posibilidad de que la imagen trascienda las verdades individuales para situarse en un nuevo nivel es un campo digno de explorar. Máxime cuando los tiempos de la información corren cada vez más aprisa, y aquellas imágenes que fueron noticia quedan rápidamente sepultadas por tantas otras capturas que anulan su capacidad para cambiar la situación que denuncian. Solo de cuando en cuando, una imagen emerge entre las demás. Son, precisamente, aquellas instantáneas que nos hacen olvidar las particularidades. Poco importa la etnia, condición política o social de Aylan (figura 39). Era un niño, y ningún niño merece ser escupido por el mar. Imaginemos el potencial que la fotografía de guerra puede desarrollar en su percepción estética, en la que desaparece todo aquello que nos diferencia.

Puede que su confianza en lo estético como forma de educar a las personas en su humanidad se antoje ingenua para aquellos que rehúyen de lo universal. Pese a lo expuesto, la exhibición del dolor ajeno, aun cuando el público empatice con él, no implica la toma de conciencia frente a la realidad. Incluso si aceptamos la posibilidad de transparencia de la imagen informativa –lo cual permite el reconocimiento del otro, al tiempo que anula

la jerarquía en la que, el que mira, está por encima del mirado-, la visualización de su padecer puede devenir banal. La aceptación del contrato civil de la fotografía detallado por Azoulay puede, en la identificación del otro como igual, evitar la sumisión del retratado en el papel de víctima, pero no implica, necesariamente, el cese de la conducta que lleva a aquel que aparece en la imagen a esa situación de sufrimiento. Para los críticos del idealismo, en su rechazo de lo trascendental, toda experiencia partirá siempre del individuo y, por lo tanto, la propia idea de lo universal será un constructo elaborado por una sociedad determinada. La identificación aristotélica –prolongada en la posibilidad de compasión defendida por Lessing y llevada al ámbito de lo político en la relectura que hemos realizado de lo sublime patético a partir de las consideraciones sobre la belleza de Schiller- parte, para autores como Brecht, del engaño de la posibilidad de un concepto de humanidad absoluta, sin matices. El compromiso político de la experiencia estética debe situarse, según plantea el famoso dramaturgo alemán, en la posibilidad de extrañamiento. Si, como hemos visto, la eventualidad de sublimación de la tragedia quedaba supeditada a la posibilidad de identificar el dolor del otro y superarlo mediante la razón, aquellos que hacen uso del extrañamiento plantean la ruptura total con el reconocimiento del otro representado como otro *real*. Solo la aprehensión de la representación como tal es capaz de evitar la alienación del individuo ante el engaño de la imagen, solo gracias a la constante revelación de la representación como ficción o, a lo sumo, como no ficción, podrá hacer que el espectador se implique, a través de la obra, con lo representado.

Ambas posibilidades son utilizadas como recursos por la estetización de la fotografía de guerra. Mientras que algunos autores recurren a la emotividad como manera de conectar con su auditorio –férreos defensores de la transparencia de la fotografía-, otros subrayan la necesidad de romper, de una vez por todas, con el mito de la objetividad de lo fotográfico, valiéndose



para ello de procesos que evidencian la naturaleza del medio. La estetización en prensa suele estar vinculada a este primer movimiento que, haciendo uso del *yo lo vi*, consigue trasladar al espectador a la realidad que presencié para facilitar así una reacción empática ante el dolor representado. La fotografía de guerra que ha pasado a formar parte de la galería respalda su acción en pequeñas decisiones que llevan a su público a tomar conciencia de la esencia ilusoria del medio al que atienden, algo que sugiere cuestiones que exceden tanto lo representado, lo que plantea la propia naturaleza de la representación, como la idea de verdad y la veracidad de la información.

En cualquier caso, la inclusión de la tragedia de la guerra en la galería no tiene por qué suponer su banalización. La posibilidad de la experiencia estética no está acotada al placer ligado a la compasión, sino que amplía sus horizontes hacia experiencias en las que los matices de lo bello y lo sublime proporcionan vivencias complejas, que no pueden resumirse en la dicotomía rechazo-catarsis. Puede que la fotografía nunca sea capaz de cambiar el devenir de la humanidad, ni siquiera en esa percepción estética en la que el ser humano se mira a sí mismo, consciente de los horrores que ha cometido presa de sus instintos. A fin de cuentas, y pese a su crudo realismo, ni los grabados de Goya ni los de Otto Dix consiguieron acabar con los conflictos armados. Sin embargo, la apreciación estética de la tragedia contenida en la fotografía sí que puede dar lugar a una toma de conciencia del rumbo que ha tomado el ser humano. No olvidemos que toda captura se forma en torno al fragmento de lo real que es inherente a lo fotográfico, lo cual puede propiciar una reflexión más profunda y potente de lo que podría ofrecer cualquier otra forma de representación. Sus particularidades epistemológicas y fenomenológicas hacen que, en su percepción estética, la fotografía nos haga replantearnos si la guerra que nosotros mismos provocamos e immortalizamos es lo mejor para el ser humano. Otro debate sería que, aun a sabiendas de los horrores que

reproducimos, decidamos mirar para otro lado. Podemos considerar que el ser humano es, inevitablemente, esclavo de sus instintos, o podemos oponernos a esta óptica derrotista y tratar de dominar lo natural mediante la razón. Aunque, quizás, el problema de este planteamiento parta de la misma asimilación de la guerra como perpetuación de la violencia del hombre, cuando, en realidad, no deja de ser una apuesta racional.



## 14. Conclusiones parciales

La segunda parte de este estudio ha sido dedicada en su totalidad a plantear la posibilidad de experimentar placer estético en la contemplación de la fotografía de guerra. Comenzamos este recorrido aludiendo, una vez más, a los motivos por los cuales la posibilidad de atender estéticamente a estas imágenes es censurada por la moral. Pese a que la Fotografía ha sido entendida durante mucho tiempo como una ventana hacia una realidad, que podríamos percibir a través de la imagen, a lo largo de la primera mitad de este trabajo demostramos que la fotografía es siempre representación, y que la estetización de lo real tiene lugar en cada una de las fases que componen el gesto fotográfico. Ver una fotografía no es, por lo tanto, ver lo real y, en consecuencia, encontrar placer estético en la representación de la realidad no supone que dicho deleite parta de la contemplación del horror *congelado* en la imagen. Por este motivo es posible que una fotografía despierte interés estético en sí misma, y no por la realidad hacia a la que señala.

La fotografía de guerra se ha visto envuelta en un proceso de estetización, que definíamos como aquel proceso por el cual se enfatiza su apartado estético en detrimento del contenido informativo (que, recordemos, viene dado por el compromiso del reportero con lo real unido al automatismo de la cámara). Este revierte en varias maneras de entender la imagen. Considerábamos que existen distintos tipos de fotografías: de un lado, aquellas cuya intención es netamente informativa (en las que se incluyen tanto los retratos de realidades que son bellas en sí mismas como las instantáneas que, si bien fueron elaboradas para dar testimonio, han sido cambiadas del canal informativo al artístico y consagradas como piezas

dignas de interés estético); de otro, aquellos retratos que escapan de las consideraciones tradicionales de lo que debe ser una fotografía informativa, ya sea porque buscan nuevos canales y atenciones (sin perder por ello su compromiso con lo real) o porque tratan de cuestionar el propio ideal de la Fotografía.

La contemplación de la fotografía de guerra puede proporcionar al espectador una experiencia placentera, vinculada bien a lo bello o a ese *horror delicioso* que proporciona la vivencia de lo sublime. El hecho de que una fotografía que señala a una realidad doliente provoque placer no tiene por qué ser tachado de inmoral, pues también existen escenas de relativa hermosura en un conflicto. Además, no todo embellecimiento de la imagen debe ser tachado de inmoral pues, en ocasiones, el adorno funciona como vehículo de lo informativo. Ahora bien, las circunstancias del espectador y, en definitiva, su relación con lo retratado, marcan necesariamente la posibilidad de entender la imagen como algo bello. En este sentido, por mucho que al objeto se le proporcionen características propias de lo bello, este no tiene por qué generar una experiencia estética placentera.

No obstante, el deleite en la contemplación de este tipo de imágenes es más cercano a la idea de lo sublime. Como hemos visto, son muchas las capturas que hacen uso de elementos capaces de despertar esta experiencia a fin de provocar en el público una respuesta determinada, generalmente relacionada con la compasión. Pese a su crudeza, las instantáneas de guerra pueden resultar placenteras tanto en su contemplación como en su distribución, una fruición que parte de la propia naturaleza de la representación fotográfica.

Estas tomas tienen, además, un marcado carácter político, lo que nos ha llevado a plantear la posibilidad de que los distintos gobiernos utilicen la experiencia lo sublime para respaldar sus intervenciones militares. Frente a

esta postura, que hemos censurado, exigimos un nuevo modelo de fotografía, un *nuevo fotoperiodismo*, en el que los valores estéticos sirvan para enfrentar al público con su propia humanidad y sean capaces, poco a poco, de cambiar la realidad.

La fotografía de guerra constituye, en definitiva, una representación de lo real. Por mucho que el reportero se comprometa a narrar lo sucedido desde la distancia, toda captura es fruto de una subjetividad, lo cual nos permite reconocer en ella elementos relacionados con el estilo del fotógrafo y, en definitiva, con la fotografía como objeto (sin que ello repercuta en la posibilidad de reconocer el referente de la fotografía como un instante de lo real). Bien es cierto que existen procedimientos que facilitan la posibilidad de la experiencia estética –recursos que son cada vez más explotados–, como el reclamo de una atención estética que se produce al ubicar la imagen en la galería. No obstante, toda fotografía podrá ser entendida como estética, ya que la fotografía es siempre estetización de lo real: toda captura es, por lo tanto, arte y documento.



## Conclusiones

Los modelos a los que tradicionalmente se ha asido el fotoperiodismo ya no son válidos. La crisis que atraviesa el periodismo en general –y la fotografía informativa en particular– evidencian la necesidad de avanzar hacia un nuevo modelo de imagen, una nueva manera de narrar la realidad. Para empezar, el buen informador debería desprenderse de una vez por todas del mito de la objetividad que, como hemos visto, ha dotado a la imagen de un estatus documental que ningún otro tipo de representación ostenta, y que se basa en el mito del registro mecánico de lo real. Mal que nos pese, el proceso de construcción de una imagen nunca se ha limitado al instante en el que lo real se desvela a sí mismo, sin ningún tipo de intervención anterior ni posterior que lo condicionase. El fotoperiodismo ha subsistido gracias al peso de una tradición de partida errónea.

La fotografía nunca podrá ser objetiva. Una renovación del fotoperiodismo pasa, necesariamente, por el reconocimiento de la subjetividad de aquel que se encuentra tras la cámara, del mismo modo que se reconoce la consciencia del redactor de un periódico. La fotografía no la hace la cámara, no es el fruto de un proceso tecnológico completamente desprovisto de la presencia humana. El aparato fotográfico es, al igual que la pluma, la máquina de escribir o el ordenador, una herramienta de la cual se vale el periodista para narrar aquello que ve. Como veíamos con Ortega, al reportero se le exige mantener las distancias y narrar únicamente aquello de lo que fue testigo, sin modificar ni un ápice lo que presenció y sin incluir ningún tipo de valoración. Sin embargo, es el sujeto el que firma este compromiso, por lo que la posibilidad de entender la fotografía en su referente no se debe a la



manera en la que se ha generado la imagen, sino en el compromiso que este mantiene con lo real. Es una cuestión, por lo tanto, de intención y responsabilidad.

Pero incluso en el reconocimiento de la imagen fotográfica como testimonio, cuando se produce el intercambio entre el *esto fue* por el *esto fue lo que vi*, hay ciertos límites que *no se deben* cruzar: los de la expresión. La posibilidad de reflejar lo que un hecho supuso para el fotógrafo se piensa incompatible con la imparcialidad que se le exige al informador. Este planteamiento se antoja algo ingenuo pues, tal y como hemos planteado, el fotógrafo siempre está presente en su imagen, aun cuando intente mantener su invisibilidad. Es más: tal y como anunciábamos, una foto será más *real* cuanto más evidente se haga su carácter de representación mediada por una conciencia.

Por norma general, el fotoperiodismo sigue, a día de hoy, esclavo del instante decisivo. Aquellas imágenes que huyen de la estética propia de la instantánea son desechadas por la industria informativa, que precisa capturas capaces de resumir la realidad a la que aluden. Pero este modelo de fotografía deviene en un modelo muy concreto de espectador: un público pasivo, que espera que la imagen le proporcione de una ojeada todo lo que necesita saber sobre el suceso al que apunta. Esto supone, a su vez, que el reportero se vea obligado a repetir los cánones que garantizan la correcta interpretación de sus fotos, lo que deriva la excesiva simplificación de las historias que pretenden narrar.

En un momento en el que suele hablarse de cómo la saturación hace que las imágenes carezcan de poder, repetir esquemas simbólicos empieza a perder su efectividad. Da la impresión de que siempre vemos la misma imagen: progenitores abrazando a sus vástagos, plañideras desesperadas por los horrores de la guerra, un gran despliegue armamentístico con

explosiones y retratos de heroicos soldados, así como las ruinas que deja tras de sí la catástrofe. Además, este tipo de construcción nos confina, como espectadores, a la mera contemplación. Es por este motivo que se hace evidente la necesidad de un nuevo modelo de fotografía de guerra. Incluso en el canal informativo, necesitamos imágenes que consigan comprometer al espectador para que no asista, impasible, a una realidad doliente que olvidará en cuestión de segundos. En este sentido, la estetización de la fotografía de guerra ofrece una salida a esta crisis.

No se trata de proponer una ruptura con el modelo de fotografía de prensa que ha imperado hasta el momento. El uso tradicional que se ha dado a la imagen tiene demasiada presencia como para arrancarlo de raíz de un día para otro. Si así fuese, una sociedad que tiende a identificar belleza con falsedad no tendría a qué imágenes atenerse en su búsqueda de información. Proponemos, sin embargo, un cambio progresivo, que establezca como punto de partida el reconocimiento de la fotografía como algo tan subjetivo como la información escrita. Ya se ha empezado a notar la presencia de esta nueva manera de entender la fotografía que, de momento, es anecdótica. Como ejemplo de esta tímida incursión en nuevos modelos de narración bastan las tomas de Daniel Ochoa de Olza, que perdió uno de los premios que World Press Photo le otorgó en 2016 (figura 14).

Es cierto, no obstante, que el canal informativo no parece el más adecuado para hacer efectivo este cambio de manera de entender la fotografía. Los tiempos en prensa siguen siendo precipitados, más aún en una época en la que no triunfa la información más detallada y contrastada, sino la que llega con mayor premura y más sintetizada, en 140 caracteres. Por el camino, los nombres de los periodistas responsables de estas imágenes se pierden, lo que impide que la imagen conserve la transparencia basada en la responsabilidad del informador para con aquello que vio. Frente a esta

dinámica, los reporteros comprometidos con la realidad han encontrado un nuevo medio en el que instalar su trabajo: la galería. Puede que este salto suponga en sí una estetización y, por lo tanto, dificulte ligeramente el acceso a la realidad, pero, a cambio, se logra conservar el nombre del autor y se dota a la fotografía de una nueva temporalidad.

Atendemos, así, a dos maneras bien diferenciadas de redefinir lo fotográfico. De un lado, se encuentra aquella que apuesta por una nueva manera de crear información, que asume que la imagen es una representación de la realidad mediada por una subjetividad. De otra parte, volvemos a aquellas imágenes que, ante la continua relación de belleza con falsedad, imitan las características estéticas de las instantáneas elaboradas de manera *amateur* por los ciudadanos, a quienes no se les presupone interés alguno por falsear la realidad. Mientras que la segunda opción perpetúa las máximas de la Fotografía, la primera comienza a desligarse de los prejuicios vinculados a lo fotográfico.

La búsqueda del componente estético en la fotografía de guerra no debería, por lo tanto, ser censurada arbitrariamente por la moral, del mismo modo que no supone ningún tipo de revés a la ética el poder deleitarse en la contemplación de una representación de estas características. Mostrar lo bello que también existe en la guerra no tiene por qué suponer la banalización del conflicto, sino que muestra la complejidad del mismo. Elaborar una imagen de gran belleza permite al espectador detenerse en ella, analizarla y trascender la propia imagen para reconstruir el momento que le dio origen.

Mientras que, en el ámbito informativo, las imágenes narran historias concretas y sus protagonistas reclaman ser nombrados, en el ámbito de la galería se diluyen sus identidades. Cuando la muestra sigue vinculada a lo documental –como sucede en las exposiciones itinerantes de los premiados

por World Press Photo, o como ocurre con el trabajo de algunos reporteros, que prefieren ver su obra publicada exhibida en una pequeña galería o recopilada en un libro-, se mantiene el enlace con lo real, pero se empieza a permitir que el autor se muestre a sí mismo. Estos nuevos canales permiten al fotógrafo construir imágenes más complejas que, a su vez, logran entrar en contacto con el público de una manera diferente. Ya no precisan responder a todas las preguntas en un único golpe de vista. La realidad retratada sigue reclamando ser nombrada, pero el autor puede permitirse licencias que el código deontológico de la prensa le prohíbe. El libro *War Porn*, de Christoph Bangert, puede permitirse el llevar varias de sus páginas selladas para asegurar que será el lector el que tome la iniciativa de separarlas, a sabiendas de que la imagen que le espera entre ellas no será agradable. El colectivo Dysturb, formado por fotoperiodistas, lleva las imágenes al espacio público. Frustrados al no ver sus imágenes publicadas en prensa, Pierre Terdjman y Benjamin Girette comenzaron a usar las calles como galería para exhibir sus fotografías a escalas incompatibles con la prensa. Para cada intervención contactan con un fotoperiodista, que les cede la instantánea con la que empapelarán los muros de una ciudad (figura 130). Su proyecto parte de una regla estética básica y fundamental: deben ser capturas en blanco y negro<sup>311</sup>. Las tomas deben, además, ser impactantes, pero sin llegar nunca a herir la sensibilidad de los viandantes. Conscientes de las limitaciones de la fotografía, el colectivo acompaña cada imagen con un pequeño texto en el que clarifican qué ocurre en la captura.

El cambio de canal, que supone una estetización en el sentido en el que hemos analizado previamente, otorga una nueva vida a una imagen que, de

---

<sup>311</sup> “We really wanted to draw attention to the contrast between the very colourful urban landscape, where people’s attention is constantly being solicited by advertising. Black and white allows us to stand out from this visual clutter and emphasize our point”. Extracto de la entrevista publicada en Harding, M.O. (16 de diciembre de 2015), ‘The young photojournalists taking the news to the streets’, *Dazed and Confused Magazine*.

otra manera, habría pasado desapercibida. Consigue, además, llegar a un número de personas mucho mayor del que podría alcanzar un contenido condenado a las páginas interiores de una publicación. Es más, el hecho de que el nombre del colectivo aparezca a modo de *hashtag* invita a su público a compartir la realidad de la que son testigos a través de sus redes sociales, lo que potencia su divulgación. Aunque este grupo permanece fiel a las máximas del periodismo –es decir, utilizan el vínculo con lo real como elemento dominante en su trabajo–, el apartado estético del mismo es innegable. La obra como intervención, además de como fotografía, puede despertar nuestro interés estético sin que la imagen se torne opaca.

Si vamos un paso más allá, hallamos a varios artistas comprometidos con lo documental que siguen utilizando la fotografía como método de representación, pero que cambien las reglas del juego para expandir la reflexión de un instante concreto a una realidad más abstracta. Encontramos, así, prácticas como las de Simon Norfolk y Luc Delahaye, a los que nos hemos referido en numerosas ocasiones a lo largo de esta indagación, que mantienen una manera de construir la imagen muy cercana a la fotografía documental al tiempo que plantean todas sus paradojas exponiéndolas bajo el título de artistas. Pero también damos con propuestas más arriesgadas, en las que la fotografía empieza a parecerse, cada vez más, a las prácticas artísticas. A lo largo de este trabajo se ha mencionado en más de una ocasión la obra de Adam Broomberg y Oliver Chanarin, que ilustra a la percepción esta búsqueda. Otro ejemplo sería *Embedded*, de David Birkin (figura 131), que habla de aquellas imágenes que fueron censuradas en tiempos de conflicto. Para ello altera el código que constituye la imagen al insertar en él el nombre del autor de la misma; lo que da lugar a una fotografía corrupta, de tal manera que evidencia la fragilidad de la imagen –

así como la abstracción propia de la fotografía digital- y cómo esta afecta a la tradición.

La estetización de la fotografía de guerra permite, en consecuencia, generar nuevas maneras de contar aquello que ocurre. Demanda, además, un espectador activo y crítico, que sea capaz de implicarse en el acabamiento de la obra. En la percepción estética de la fotografía, ya sea como objeto bello o como representación capaz de propiciar la experiencia de lo sublime, este nuevo modelo de fotografía favorece la aparición de un espíritu crítico, tan necesario en estos días en los que lo real muta según la voz que lo narre. Frente al fotoperiodismo, que pertenece al mundo de la contemplación que denunciaba Debord, la apuesta por lo estético puede suponer el impulso necesario que necesita lo documental para mantenerse a flote en estos momentos de crisis. Renovar su vocabulario a partir de reformulaciones estéticas, que huyan de los constructos simbólicos que nada aportan a la comprensión del conflicto, puede ser la llave para que la fotografía siga manteniendo su valor de testimonio.

La fotografía de guerra puede generar placer estético. Y este hecho no solo no es inmoral, sino que es necesario para que los horrores de la guerra no pasen desapercibidos entre la multiplicación exponencial y constante de imágenes que construyen nuestra realidad.

## Conclusiones



Figura 130

*#Dysturb*, Benjamin Petit (2015)



Figura 131

*Embedded*, de David Birkin (2011)

## Bibliografía

### Bibliografía principal

Aristóteles (2004). *Poética*. Madrid, Biblioteca Nueva.

Azoulay, A. (2013). *The civil contract of Photography*. Massachusetts, The Mit Press.

Baeza, J. (2007). *Por una función crítica de la fotografía de prensa*. Barcelona, Gustavo Gili.

Barthes, R. (1994). *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Barcelona, Paidós.

Baudelaire, C. (1996). *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid Visor.

Baudrillard, J. (1991) *La guerra del Golfo no ha tenido lugar*. Barcelona, Anagrama.

Bazín, A. (2012). *Qué es el cine*. Madrid, Rialp.

Benjamin, W. (2003), *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México, Ítaca.

Benjamin, W. (2008). *Sobre la Fotografía*. Valencia, Pre-Textos.

Brecht, B (2004), *Escritos sobre teatro*. Barcelona, Alba.

Burke, E. (1987). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid, Tecnos.

Danto, A. (2002). *La transfiguración del lugar común: una filosofía del arte*. Barcelona, Paidós.

Debord, G., y Pardo, J. L. (2002). *La sociedad del espectáculo*. Valencia, Pre-textos.

Dubois, P. (1986), *El acto fotográfico: de la representación a la recepción*. Barcelona,



## Bibliografía

Paidós.

Dufrenne, M. (1982) *Fenomenología de la experiencia estética*. Valencia, Fernando Torres.

Dufrenne, M. (1983) *Fenomenología de la experiencia estética*. Valencia, Fernando Torres.

Flusser, V. (2001). *Una filosofía de la fotografía*. Madrid, 2001.

Fontcuberta, J. (1995). *El beso de Judas: fotografía y verdad*. Barcelona, Gustavo Gili.

Fontcuberta, J. (2011), *Indiferencias fotográficas y ética de la imagen periodística*. Barcelona, Gustavo Gili.

Fontcuberta, J. (2011), *La cámara de Pandora: la fotografía después de la fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili.

Jameson, F. (1991), *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo*. Barcelona, Paidós.

Jameson, F. (1999). *El giro cultural: escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Buenos Aires, Manantial.

Jauss, H. (1992), *Experiencia estética y hermenéutica literaria: ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid, Taurus.

Kant, I. (2005). *Crítica del juicio*. Madrid, Espasa-Calpe.

Kant, I. (2008). *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*. Madrid, Alianza.

Lessing, G. E. (2015). *Laocoonte*. Introducción y bibliografía de Antonio Molina Flores; traducción y notas de Eustaquio Barjau. Madrid, Tecnos

Merleau-Ponty, M. (1975). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona, Península.

Platón (2014). *El banquete*. Madrid, Gredos.

Ranciere, J. (2010), *El espectador emancipado*, Vilaboa, Pontevedra, Ellago.

Schiller, F. (1992) *Lo sublime (de lo sublime y sobre lo sublime)*. Málaga, Ágora.

Schiller, F. (1999) *Kalías; Cartas sobre la educación estética del hombre*. Barcelona,

Anthropos.

Schiller, F. (2004). *Escritos breves sobre estética*. Sevilla, Doble J.

Schopenhauer, A. (2010), *El mundo como voluntad y representación*. Madrid, Alianza Editorial.

Sontag, S. (1996). *Sobre fotografía*. Barcelona, Edhasa.

Sontag, S. (2004). *Ante el dolor de los demás*. Madrid, Alfaguara.

Trachtenberg, A. (1980). *Classic essays on photography*. Leetes Island Books.

Walton, K.L. (1984). Transparent Pictures: On Nature of Photographic Realism. *Critical Inquiry*, 11 (2), 246 – 277.

## Bibliografía secundaria

### Libros

Addison, J. (1745). *Remarks on Several Parts of Italy*. Londres, J. & R. Tonson and S. Draper.

Addison, J., & Blair, H. (1828). *Essays on the Pleasures of the Imagination*. Amberes, Duverger.

Adorno, T. W. (2004). *Teoría estética*. Tres Cantos, Akal.

Argullol, R. (2006). *La atracción del abismo: un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona, Acantilado.

Barrucand, D. (1970). *La catharsis dans le théâtre, la psychoanalyse et la psychothérapie de Groupe*. Paris, Epi.

Barthes, R., i Sastre, J. V., y Pendaux, M. (1978). *Sistema de la moda*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili.

Batchen, G. (2004). *Arder en deseos: la concepción de la fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili.

Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes* (Vol. 3). Ediciones Akal.

Benjamin, W., & Echeverría, B. (2004). *El autor como productor*. Ítaca.

Bernays, J. (2014). *Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie des Drama*. BoD–Books on Demand.

## Bibliografía

- Brea, J. L. (1997). *El inconsciente óptico y el segundo obturador: la fotografía en la era de su computerización*. Ediciones Universidad de Salamanca.
- Burgin, V. (2004). *Ensayos*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Butler, J. (2010). *Marcos de guerra: las vidas lloradas*. Barcelona, Paidós.
- Cassirer, E. (1993). *Kant, vida y doctrina*. México, Breviarios del Fondo de Cultura Económica.
- Chapnick, H. (1994). *Truth Needs No Ally: Inside Photojournalism*. Columbia, University of Missouri Press.
- Chevrier, J. F. (2007). *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Currie, G. (1993). *The nature of fiction*. Nueva York, Cambridge University Press.
- Danto, A. (2002). *La transfiguración del lugar común: una filosofía del arte*. Barcelona, Paidós.
- Danto, A. (2005). *Estética después del fin del arte*. Bobadilla del Monte, A. Machado Libros.
- Deleuze, G., y Orlandi, L. B. (1999). *Bergsonismo*. Editora 34.
- Dennis, J. (1939). *Miscellanies in Verse and Prose*. Nueva York, J. Knappton.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*. Barcelona, Paidós.
- Edwards, S. (2006). *The making of English photography: allegories*. Penn State Press.
- Else, G. F. (1957). *Aristotle's poetics: the argument*. Brill Archive.
- Fiz, S. M. (1986). *Del arte objetual al arte de concepto (Vol. 4)*. Ediciones Akal.
- Foucault, M. (1983). *This is Not a Pipe (No. 24)*. Univ of California Press.
- Gadamer, H. G., y Argullol, R. (1991). *La actualidad de lo bello*. Barcelona, Paidós.
- García Morente, M. (1986). *La filosofía de Kant*. Madrid, Espasa-Calpe.
- Geftter, P. (2009). *Photography after Frank*. Nueva York, Aperture.

## Bibliografía

- Heidegger, M., y Rivera, J. E. (2005). *Ser y tiempo* (rústica). Editorial Universitaria.
- Hirsch, M. (1997). *Family frames: Photography, narrative, and postmemory*. Harvard University Press.
- Jirku, B. E. (Ed.) (2011). *El pensamiento filosófico de Friedrich Schiller*. Universitat de València.
- Kennedy, L. (2016). *Afterimages: Photography and US Foreign Policy*. University of Chicago Press.
- Kossoy, B. (2014). *Lo efímero y lo perpetuo en la imagen fotográfica*. Madrid, Cátedra.
- Kracauer, S. (1989). *Teoría del cine: la redención de la realidad física* (Vol. 81). Grupo Planeta (GBS).
- Linfield, S. (2010). *The cruel radiance; photography and political violence*. Chicago, The University of Chicago Press.
- Lipovetsky, G. (2004). *El imperio de lo efímero: la moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona, Anagrama.
- Longino (2011). *De lo sublime*. Madrid, Dykinson.
- Manovich, L. (1995). The paradoxes of digital photography. *Photography after photography*, 57-65.
- Marx, K. (2004). *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*. Buenos Aires, Ediciones Colihue.
- Marzoa, F. M. (1987). *Desconocida raíz común*. Barcelona, La Balsa de la Medusa.
- Marzoa, F. M. (1992). *Releer a Kant* (vol. 20). Anthropos Editorial.
- Mitchell, W. J. (1994). *The reconfigured eye: Visual truth in the post-photographic era*. Mit Press.
- Molinuevo, J. L (1998). *La experiencia estética moderna*. Madrid, Síntesis.
- Molinuevo, J. L. (2004). *Humanismo y nuevas tecnologías*. Madrid, Alianza.
- Molinuevo, J. L (2006). *Magnífica miseria*. Murcia, Cendeac.

## Bibliografía

- Newhall, B. (2001). *Historia de la fotografía*. Editorial Gustavo Gili.
- Newton, J. (2013). *The burden of visual truth: The role of photojournalism in mediating reality*. Oxford, Routledge.
- Nietzsche, F. (1999). *El crepúsculo de los ídolos*. Barcelona, Edicomunicación.
- Nye, D. E. (1996). *American technological sublime*. Cambridge, Massachusetts, Estados Unidos. MIT Press.
- Ortega y Gasset, J. (1987). *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid, Espasa Calpe.
- Ortega Y Gasset, J. (1998). *El espectador*. Madrid, Edaf.
- Ritchin, F. (2010). *After photography*. New York , W. W. Norton.
- Ritchin, F. (2013). *Bending the frame*. New York, Aperture.
- Rorty, R. (1991). *Objectivity, relativism, and truth: philosophical papers* (vol. 1). Cambridge University Press.
- Rosenblum, N., y Grubb, N. (1994). *A history of women photographers* (vol. 187). New York: Abbeville Press.
- Schultz, U. (1971). *Inmanuel Kant*. Valencia, Labor.
- Shaftesbury. (1999). *Characteristics of men, manners, opinions, times*. Nueva York, Cambridge University Press.
- Shiner, L. (2003). *The invention of art: A cultural history*. University of Chicago Press.
- Shneer, D. (2011). *Through Soviet Jewish Eyes: Photography, War, and the Holocaust*. Rutgers University Press.
- Shore, R. (2014). *Post-Photography: The Artist with a Camera*. Londres, Laurence King Publishing.
- Sougez, M.L. (1996). *Historia de la fotografía*. Madrid, Cátedra.
- Tatarkiewicz, W. (2010). *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid, Tecnos.
- Toffler, A. (1990). *Future shock*. Nueva York, Bantam Books.

- Vattimo, G., & Rovatti, P. A. (1990). *El pensamiento débil*. Cátedra.
- Virilio, P. (1998). *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama.
- Ward, S. J. (2015). *The invention of journalism ethics: The path to objectivity and beyond*. Montreal, McGill-Queen's Press.
- Wells, L. (Ed.). (2004). *Photography: a critical introduction*. Oxford, Routledge.
- Zelizer, B. (1998). *Remembering to forget: Holocaust memory through the camera's eye*. University of Chicago Press.

## Capítulos

- Batchen, G. Ectoplasma. (2004). La fotografía en la era digital. En Ribalta, J. (Ed.). *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía* (pp. 313-334). Barcelona, Gustavo Gili.
- Baudrillard, J., Hall, S., & Virilio, P. (1988). The work of art in the electronic age. Artists, en Fabozzi, P. F. (Ed.). *Critics, Context: Readings in and Around American Art Since 1945*, (pp. 484-490). Londres, Pearson.
- Burgin, V. (2004). Una relectura de La cámara lúcida, *Ensayos* (pp. 53-76). Barcelona, Gustavo Gili.
- James, S (2013). Making an Ugly World Beautiful? Morality and Aesthetics in the Aftermath. *Memory of Fire: The War of Images and Images of War* (114 – 129), Photoworks.
- James, S. (2008). Making an Ugly World Beautiful: Morality and Aesthetics in the Aftermath. En Stallabrass, J. (Ed.) *Memory of Fire: The War of Images and Images of War*. (pp. 12 - 15). Brighton, Photoworks.
- Lister, M. (2004). Photography in the age of electronic imaging. *Photography: A critical introduction*, 295-336.
- Lukacher, B. (1994). Powers of Sight: Robinson, Emerson and the Polemics of Pictorial Photography. *Pictorial Effect, Naturalistic Vision: The Photographs and Theories of Henry Peach Robinson and Peter Henry Emerson*.

## Bibliografía

- Manovich, L. (1995). The paradoxes of photography. En Wells, L. (Ed.) *The photography Reader*. Londres y Nueva York, Routledge
- Reinhardt, M. (2007). Picturing violence: Aesthetics and the anxiety of critique. *Beautiful suffering: Photography and the traffic in pain*, 13-36.
- Rosler, M. (2004). Dentro, alrededor y otras reflexiones. Sobre la fotografía documental. En Ribalta, J. (Ed.) *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía* (pp. 70-125). Barcelona, Gustavo Gili.
- Sekula, A. (2004). Desmantelar la modernidad, reinventar el documental. Notas sobre la política de la representación. En Ribalta, J. (Ed.) *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía* (pp. 35-63). Barcelona, Gustavo Gili.
- Shklovski, V. (2010). El arte como artificio. En Nara Araújo, T. (Ed.) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, (pp 55-70). Universidad Autónoma Metropolitana. Iztapalapa y Rectoría General.
- Vilar, G. (2012). La estetización de la imagen violenta en el arte contemporáneo'. En García Varas, A. (Ed.) *Filosofía e(n) imágenes* (pp. 7-22). Zaragoza, España. Institución Fernando el Católico.
- Waldenfelds, B. (2014). *Espejo, huella y mirada. Sobre la génesis de la imagen: En filosofía de la imagen* (Vol. 12). Ediciones Universidad de Salamanca.

## Artículos

- Atencia-Linares, P. (2012). Fiction, Nonfiction and Deceptive Photographic Representation, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 70 (1), 19-30.
- Becker, C. (2012). Image/thinking. *Philosophy of Photography*, 2(2), 248-256.
- Benjamin, W. (1973). Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs. *Discursos interrumpidos*, 1, 87-135.
- Berger, J. (2006). Ways of remembering. *Images: A Reader*, SAGE, Beverley Hills, CA, 214-216.

- Blood, S. (1986). Baudelaire against photography: An Allegory of old age. *MLN*, 101(4), 817-837.
- Buch, H. C. (2008). Laocoonte, o sobre los límites del periodismo y la literatura. *Estudios públicos*, (111), 199-286.
- Cohen, J y Meskin, A. (2004). On the epistemic Value of Photographs. *The journal of aesthetics and Art Criticism*, 62 (2), 197-210.
- Cunningham, B. (2003). Re-thinking objectivity. *Columbia Journalism Review*, 42(2), 24-32.
- Currie, G. (1999). Visible traces: Documentary and the Content of Photographs. *The journal of Aesthetics and Art Criticism*, 57 (3), 285-297.
- Dawson, S. (1961). "Distancing" as an aesthetic principle. *Australasian Journal of Philosophy*, 39(2), 155-174.
- Debrix, F. (2006). The sublime Spectatorship of War: The Erasure of the Event in America's Politics of Terror and Aesthetics of Violence. *Millennium, Journal of International Studies*, 34, 767-792.
- Dickie, G. (1964). The myth of the aesthetic attitude. *American Philosophical Quarterly*, 1(1), 56-65.
- Edwards, S. (1996) Photography, Allegory, and Labor, *Art Journal*, 55 (2), 38-44
- Else, G. F. (1938). Aristotle on the Beauty of Tragedy. *Harvard studies in classical philology*, 49, 179-204.
- Friday, J. (1996). Transparency and the photographic image. *The British Journal of Aesthetics*, 36(1), 30-43.
- Friday, J. (2000). Demonic curiosity and the aesthetics of documentary photography. *British Journal of aesthetics*, 40 (3), 357-375.
- Friday, J. (2001). Photography and the Representation of Vision. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 59(4), 351-362.
- Hartmann, S. (1904). A plea for straight photography. *Photography: Essays and images: Illustrated readings in the history of photography*, 185-188.



- Hartmann, S. (1911). What Remains. *Camera Work*, 33, 30-32.
- Hopkins, R. (2012). Factive Pictorial Experience: What's Special about Photographs? *Nous*, 46 (4), 709 -731.
- Jukes, P. (1992). 'The Work of Art in the Domain of Digital Production'. *New Statesman and Society*, 5, 40-41.
- Jünger, E., & Nassar, A. (1993). War and photography. *New German Critique*, (59), 24-26.
- Krauss, R. (1977). Notes on the index: Seventies art in America. *October*, 68-81.
- Krauss, R. (1984). A Note on Photography and the Simulacral. *October*, 49-68.
- Krauss, R. E., Livingston, J., & Ades, D. (1985). *L'amour fou: photography & surrealism*. Abbeville Press.
- Lichtenberg, J. (1991). In defense of objectivity. *Mass Media and Society*, London, New York, Melbourne, 216-231.
- Lopes, D. M. (2003). The aesthetics of photographic transparency. *Mind*, 112(447), 433-448.
- Malina, R. F. (1990). Digital Image: Digital Cinema: The Work of Art in the Age of Post-Mechanical Reproduction. *Leonardo. Supplemental Issue*, 33-38.
- Marzán Trujillo, C. (1999). Sobre el concepto de juego en Gadamer. *Laguna*, (VI), 315-328.
- Meskin, A., & Cohen, J. (2008). Photographs as evidence. *Photography and philosophy: Essays on the pencil of nature*, 70-90.
- Mogensen, J. U. (2006). Fading into Innocence: Death, Sexuality and Moral Restoration in Henry Peach Robinson's Fading Away. *Victorian Review*, 32(1), 1-17.
- Nichols, B. (1988). The work of culture in the age of cybernetic systems. *Screen*, 29(1), 22-46.

- Peirce, C.S. (1894) *what is a sign?* Disponible en <https://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/us/peirce1.htm>
- Pettersson, M. (2011). Depictive traces: on the phenomenology of photography. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 69(2), 185-196.
- Ritchin, F. (1990). Photojournalism in the Age of Computers. *The Critical Image: Essays on Contemporary Photography*, 35-36.
- Robinson, H. P. (1897). *Pictorial effect in photography* (No. 30). Scovill & Adams. Disponible en <https://archive.org/details/pictorialeffect00robigoog>
- Rosler, M. (1991). Image simulations, computer manipulations: some considerations. *Afterimage*, 10.
- Schaper, E. (1968). Aristotle's catharsis and aesthetic pleasure. *The Philosophical Quarterly (1950-)*, 18(71), 131-143.
- Scruton, R. (1981). Photography and Representation. *Critical Inquiry*, 7 (3), 577-603
- Smith, C. T. (2014). 'The Lens is to Blame': Three Remarks on Black Boxes, Digital Humanities, and The Necessities of Vilém Flusser's "New Humanism", *Flusser Studies*, (18).
- Sonesson, G. (1999). Post-photography and beyond. *From mechanical reproduction to digital production*, *VISIO*, 4(1), 11-36.
- Stallabrass, J (1997). Sebastião Salgado and Fine Art Photojournalism. *New left review*, I/223, 131-160.
- Tait, S. (2009). Visualising Technologies and the Ethics and Aesthetics of Screening Death. *Science as Culture*, 18 (3), 333 – 353.
- Trench, W. F. (1938). The Place of Katharsis in Aristotle's Aesthetics. *Hermathena*, 26(51), 110-134.
- Van Dijk, J. (2008). Digital photography: communication, identity, memory. *Visual Communication*, 7(1), 57-76.

- Varas, A. G. (2010). Tiempo, cuerpo y percepción en la imagen técnica. Paul Virilio y la "estética de la desaparición". *Studium: Revista de humanidades*, (16), 231-247.
- Varas, A. G. (2013). Imágenes con poder: representaciones de la guerra. Referencia, sentido y actos de imagen. *Enrabanar: quaderns de filosofia*, (50), 11-29.
- Villa, J. F., & Alcubilla, F. J. A. (2013). El instante indeciso: entrevista con Joan Fontcuberta. *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, (21), 25-29.
- Warburton, W. (1988). "Seeing through "Seeing through Photographs"", *Ratio*, 30, 64-74.
- Warburton, W. (1996). Individual Style in photography art. *British journal of aesthetics*, 36(4), 389-397

### Material audiovisual y obra gráfica

- Baker, S. y Mavlian, S. (2014), *Conflict, time, photography*. Londres, Tate Publishing.
- Bangert, C. (2014), *War Porn*, Heidelberg, Kehrer Verlag.
- Brassai (1968). *Brassai*. Museum of Modern Art; distribuido por New York Graphic Society.
- Doménech, H. y Riebenbauer, R. M. (2010), *La sombra del iceberg*. Madrid, Dacsa.
- Lozano Bruna, R. (2011). *Los ojos de la Guerra*. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-noche-tematica/noche-tematica-ojos-guerra-comienzo/1728747/>
- Friedrich, E. (2014), *WAR against WAR*, Nottingham, Spokesman
- Joffé, R. (1984), *The Killing Fields*. [cinta cinematográfica]
- Lozano Bruna, R. (2011). *Los ojos de la Guerra*. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-noche-tematica/noche-tematica-ojos-guerra-comienzo/1728747/>
- Mosse, R. (2011), *Infra*. Nueva York, Aperture Foundation

## Bibliografía

Mosse, R. (2013). *The Impossible Image*, recuperado de <https://vimeo.com/67115692>

Salgado, S. (1997) *An uncertain grace*, Nueva York, Aperture

Salgado, S. (2000) *Éxodos*, Madrid, Fundación Retevisión.

Salgado, S. (2007) *África*, Köln, Taschen.

Salgado, S. (2013) *Génesis*, Köln, Taschen

Shields, D. (2015), *War is beautiful*, Brooklyn, PowerHouse Books.

Spiegelman, A. (2004), *Maus: relato de un superviviente*. Barcelona, Planeta DeAgostini.

World Press Photo (2011), Entrevista a Michael Wolf, recuperada de <https://vimeo.com/67517804>

### Recursos electrónicos

Aristóteles (2007). *El arte de la retórica*. Argentina: Eudeba. Recuperado de <http://0-site.ebrary.com.fama.us.es/lib/unisev/reader.action?ppg=76&docID=10378617&tm=1460710978237>

Black, I. (el 8/1/2013). Libyan revolution casualties lower than expected, says new government. *The guardian*, recuperado de <http://www.theguardian.com/world/2013/jan/08/libyan-revolution-casualties-lower-expected-government>

Boxer, S. (9 de junio de 2000). PHOTOGRAPHY REVIEW; The Chillingly Fine Line Between Ecstasy and Grief, *The New York Times*. Recuperado de <http://www.nytimes.com/2000/06/09/arts/photography-review-the-chillingly-fine-line-between-ecstasy-and-grief.html>

Bozal, V. (1999). Transformaciones en tiempos de crisis. *Las transformaciones del arte*. (pp. 61-74). Recuperado de

<http://www.march.es/storage/bibliodata/teatro/FJM/Cuadernos/1094057.pdf>

Cambell, D. (17 de diciembre de 2010) *The aesthetics of the war in Afghanistan*, recuperado de <https://www.david-campbell.org/2010/12/17/aesthetics-of-war-in-afghanistan/>

Campbell, D. (14 de febrero de 2011), *Thinking Images v.10: Jodi Bieber's Afghan girl portrait in context*, recuperada de <https://www.david-campbell.org/2011/02/14/thinking-images-v10-bieber-afghan-portrait/>

Campbell, D. (2014), *The integrity of the image. Current practices and accepted standars relating to the manipulation of still images in photojournalism and documentary photography*, World Press Photo Academy. Disponible en <http://www.worldpressphoto.org/sites/default/files/upload/Integrity%20of%20the%20Image%202014%20Campbell%20report.pdf>

Crawford, N. C. (22 de mayo de 2015), War-related Death, Injury, and Displacement in Afghanistan and Pakistan 2001-2014, *Cost of war*, recuperado de <http://watson.brown.edu/costsofwar/files/cow/imce/papers/2015/War%20Related%20Casualties%20Afghanistan%20and%20Pakistan%202001-2014%20FIN.pdf>

Deguet, T. R. (8 de agosto de 2014), The war photo No One Would Publish, *The Atlantic*, recuperado de <http://www.theatlantic.com/international/archive/2014/08/the-war-photo-no-one-would-publish/375762/>

Espadas, A. (abril 2014), 'La necesidad de la imagen: entrevista con Susan Sontag', *Letras Libres*. Recuperada de <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/la-necesidad-de-la-imagen-entrevista-con-susan-sontag>

Estrin, J. (2 de mayo de 2012). Ben Lowy: Virtually Unfiltered. *Lens, The New York Times*.

Feustel, M. (2010), 'Towards a New Street Photography'. Foam Magazine #22. Recuperado de

[http://www.m97gallery.com/downloads/artists/MichaelWolf\\_Foam\\_magazine.pdf](http://www.m97gallery.com/downloads/artists/MichaelWolf_Foam_magazine.pdf)

Fontcuberta, J. (11 de mayo de 2011), Por un manifiesto posfotográfico, *La Vanguardia*. Recuperado de [https://www.david-](https://www.david-campbell.org/2010/12/17/aesthetics-of-war-in-afghanistan/http://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html)

[campbell.org/2010/12/17/aesthetics-of-war-in-afghanistan/http://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html](https://www.david-campbell.org/2010/12/17/aesthetics-of-war-in-afghanistan/http://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html)

Gary W. Ewer, ed., The Daguerreotype: an Archive of Source Texts, Graphics, and Ephemera, <http://www.daguerreotypearchive.org>

Griebele, M. (17 de junio de 2014). War Porn' book shows what few dare to see. *Die Welle*. Recuperado de <http://www.dw.com/en/war-porn-book-shows-what-few-dare-to-see/a-17710212>.

Harding, M.O. (16/12/2015), 'The young photojournalists taking the news to the streets', *Dazed and Confused Magazine*. Recuperado de <http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/28797/1/the-young-photojournalists-taking-the-news-to-the-streets>

Johnson, J. (5 de agosto de 2010, *TIME & War Propaganda*, recuperado de <http://politicstheoryphotography.blogspot.com.es/2010/08/time-war-propaganda.html>

Kimmelman, M. (13 de julio de 2001). PHOTOGRAPHY REVIEW; Can Suffering Be Too Beautiful?, *The New York Times*. Recuperado de <http://www.nytimes.com/2001/07/13/arts/photography-review-can-suffering-be-too-beautiful.html?pagewanted=all>

Lobo, R. (septiembre de 2013). Santiago Lyon: «Los buenos fotógrafos y los superhéroes tienen en común la invisibilidad», *Jot Down*, recuperada de <http://www.jotdown.es/2013/09/santiago-lyon-los-buenos-fotografos-y-los-superheroes-tienen-en-comun-la-invisibilidad/>

## Bibliografía

- M.J (26/09/2012), 'Aranda defiende su reportaje en *The New York Times*. "Solo quería reflejar la crisis española"', *20 minutos*. Recuperado de <http://www.20minutos.es/noticia/1599578/0/samuel-aranda/reportaje-hambre-espana/new-york-times>
- Manaugh, G. (1 de diciembre de 2006), *War/Photography: An Interview with Simon Norfolk*, BLDGBLOG, recuperado de <http://www.bldgblog.com/2006/12/warphotography-an-interview-with-simon-norfolk/>
- Manualdeestilo.rtve.es. (2016). 1.1.2. *Información y opinión. Espacios de opinión* | *Manual de Estilo de la Corporación RTVE*. [online]. Recuperado de <http://manualdeestilo.rtve.es/crtve/1-1-la-informacion-en-crtve/1-1-2-informacion-y-opinion-espacios-de-opinion/>
- Molinuevo, J.L (2014), *Fenomenología de la alienación*, Salamanca, Archipiélagos. Recuperado de <https://app.box.com/s/nq6kr4y0169rj3967sz0>
- Molinuevo, J.L (2014), *Responsabilidad con la imagen*, Salamanca, Archipiélagos. Recuperado de <https://app.box.com/s/60bcfaw88m7sgymaxjil>
- Nathan, I. (octubre de 1998). Classic Feature: The Making Of Saving Private Ryan, *Empire*, recuperado de <http://www.empireonline.com/movies/features/saving-private-ryan-classic-feature/>.
- Pérez Oliva, M. (23 de Octubre de 2011). Las tenues fronteras del sensacionalismo. *El País*. Recuperado de [http://elpais.com/diario/2011/10/23/opinion/1319320805\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2011/10/23/opinion/1319320805_850215.html)
- Platón (2004). *Hippias Mayor*. Santa Fe, El Cid Editor. Recuperado de <http://0-site.ebrary.com.fama.us.es/lib/unisev/detail.action?docID=10052067>

## Bibliografía

- Radiative Effects Research Foundations. Frequently Asked Questions. Recuperada de [http://www.rerf.or.jp/general/qa\\_e/qa1.html](http://www.rerf.or.jp/general/qa_e/qa1.html).
- Reuters (7 de febrero de 2015), A brief guide to standars, phothoshot and captions. Recuperado de [http://handbook.reuters.com/index.php?title=A Brief Guide to Standa rds, Photoshop and Captions](http://handbook.reuters.com/index.php?title=A_Brief_Guide_to_Standa_rds,_Photoshop_and_Captions)
- RTÉ ONE (14 de febrero de 2014). Richard Mosse. Extended Interview [Archivo de video], recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=QbSDv-5v\\_x4](https://www.youtube.com/watch?v=QbSDv-5v_x4)
- RTVE (13 de junio de 2013), Creadores. Joan Fontcuberta: la postfotografía. [Archivo de video]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/creadores/aventura-del-saber-joan-fontcuberta-postfotografia/1870690/>
- Sontag, S. (21 de octubre de 1993) Godot comes to Sarajevo. *The New York Review of Books*, recuperado de <http://www.nybooks.com/articles/1993/10/21/godot-comes-to-sarajevo/>
- Sullivan, E. The Real Thing: Photographer Luc Delahaye. *Art.net*. Recuperada de <http://www.artnet.com/magazine/features/sullivan/sullivan4-10-03.asp>.
- The New York Times (9 de agosto de 2006). Corrections: For the Record. The New York Times, recuperado de <http://www.nytimes.com/2006/08/09/pageoneplus/corrections.html>
- The New York Times (5 de noviembre de 2015). NYT VR: How to Experience a New Form of Storytelling From The Timesen. *The New York Times*. Recuperado de <http://www.nytimes.com/2015/11/08/magazine/nyt-vr-how-to-experience-a-new-form-of-storytelling-from-the-times.html>



The Syrian Observatory for Human Rights (9 de junio de 2015). 320,000 people killed since the beginning of the Syrian Revolution. Recuperado de <http://www.syriahr.com/en/2015/06/320000-people-killed-since-the-beginning-of-the-syrian-revolution/>

Tommasini, A. (2001). Music; The Devil Made Him Do It. *The New York Times*. [online] Recuperado de <http://www.nytimes.com/2001/09/30/arts/music-the-devil-made-him-do-it.html>

Uhrmacher, K. (3 de abril de 2016). The brutal toll of Boko Haram's attacks on civilians, *The Washington Post*, recuperado de <https://www.washingtonpost.com/graphics/world/nigeria-boko-haram/>

Van Eecke, C. (2012). Luc Delahaye. Beautiful Gruesome Death, *Metropolis*. Recuperado de <http://metropolism.com/magazine/2012-no4/luc-delahaye/english>

Winter, D. (11 de febrero de 2011). 'Through My Eye, Not Hipstamatic's', *Lens Blog, New York Times*. Recuperado de <http://lens.blogs.nytimes.com/2011/02/11/through-my-eye-not-hipstamatics/>

World Press Photo. *Digital photography experts confirm the integrity of Paul Hansen's Image* files. Recuperado de <http://www.worldpressphoto.org/news/digital-photography-experts-confirm-integrity-paul-hansen-image-files>

World Press Photo. *What counts as manipulation?*. Recuperado de <http://www.worldpressphoto.org/activities/photo-contest/verification-process/what-counts-as-manipulation>



